ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

ISTORIA TEATRULUI ÎN ROMÂNIA

APARE SUB ÎNGRIJIREA
ACAD. G. OPRESCU

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

35233

ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

ISTORIA TEATRULUI ÎN ROMÂNIA

VOL. I

DE LA ÎNCEPUTURI PÎNĂ LA 1848

COMITET DE REDACȚIE:
SIMION ALTERESCU — Redactor responsabil, ANCA COSTA-FORU, OLGA FLEGONT, MIHAI FLOREA, LETIȚIA GÎȚĂ, JANCSÓ ELEMÉR, HARALD KRASSER, MIRCEA MANCAȘ, LELIA NĂDEJDE, ANA MARIA POPESCU

116041

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
1965

Coperta de *Vasile Roman*

CUVÎNT ÎNAINTE

Elaborarea tratatelor de istorie, istorie literară şi istorie de artă este una din sarcinile de mare răspundere, trasată de Congresul al VII-lea al Partidului care revine cercetătorilor din domeniul ştiinţelor sociale. Stadiul actual de dezvoltare a ştiinţei, îndrumarea nouă şi condiţiile create cercetătorilor au făcut acum posibilă şi necesară elaborarea acestor lucrări. Ample lucrări de sinteză a istoriei patriei şi a istoriei culturii patriei noastre, răspunzînd necesităţii concrete de cunoaştere ştiinţifică a trecutului, aceste tratate constituie importante instrumente de educare a maselor şi totodată utile instrumente de lucru pentru specialişti. Realizarea tratatelor, fundamentate pe concepţia marxist-leninistă, este rodul unei munci organizate ştiinţific, folosind colective de specialişti în redactarea şi discutarea lor. Această modalitate nouă de elaborare a unor lucrări de sinteză este specifică spiritului de colaborare care domneşte în mijlocul cercetătorilor, spirit caracteristic vremii noastre. Primul volum al Istoriei teatrului în România *este rezultatul unei munci colective şi al unor largi dezbateri în care problemele istoriei teatrului românesc, în general ale istoriografiei teatrale, au fost discutate de către istorici, filozofi, istorici literari şi de artă, istorici de teatru, critici dramatici, folclorişti, etnografi, în general de oameni de cultură şi artă.*

În ce priveşte istoria teatrului, autorii îşi propun să elaboreze un studiu care să cuprindă formele teatrale existente pe teritoriul ţării noastre din cele mai vechi timpuri şi pînă în zilele noastre. Dacă istoriografia teatrală românească a produs în trecut lucrări valoroase, dar limitate din punct de vedere al concepţiei şi avînd un caracter mai mult informativ, astăzi, cînd în conştiinţa istoricilor de artă s-au afirmat noţiuni ca teatrolog sau Theaterwissenschaft, *cînd stadiul de cercetare a problemei este condiţionat de existenţa unor colective organizate de muncă ştiinţifică, a devenit posibilă şi necesară o istorie completă a teatrului pe teritoriul* României, *o istorie care analizează în mod ştiinţific originea, apariţia şi dezvoltarea legică a fenomenului artistic studiat.*

Istoria teatrului în România *are la bază o concepţie nouă şi o arie de cuprindere pe care nici una din lucrările din trecut nu le-au putut avea. Autorii privesc istoria teatrului ca pe o ramură a istoriei de artă, care tinde să se afirme tot mai mult ca o formă de cunoaştere a realităţii de pe teritoriul* României, *prin mijlocirea culturii şi a*

artei teatrale populare, a fenomenelor și operelor de artă teatrală create de-a lungul veacurilor pînă astăzi, a personalităților și școlilor artistice existente. Titlul lucrării se justifică deci prin preocuparea de a cuprinde totalitatea fenomenului teatral prezent pe teritoriul țării noastre încă dinainte de constituirea sintezei etnice (studiind elementele teatrale din epoca veche, înainte de formarea poporului român), prin faptul că studiază dezvoltarea manifestărilor artistice-teatrale în sînul minorităților naționale.

Problemele vechimii fenomenului teatral pe teritoriul țării noastre, a stabilirii specificului național al teatrului românesc cult sînt probleme-cheie, a căror rezolvare depinde de însăși concepția nouă a lucrării. În fond, este vorba de a evita greșelile din trecut ale unor autori, care încercau să demonstreze că teatrul s-ar fi născut pe teritoriul țării noastre din întîlnirea influențelor străine și acordau o importanță disproporționată acestor influențe, nesesizînd procesul complex și nuanțat al aplicării și asimilării într-un mod propriu a diferitelor influențe pe fondul autohton existent.

Concepția marxist-leninistă determină noi criterii de explicare a faptelor istorice, impune cercetarea fenomenelor cu scopul dezvăluirii esenței și legilor lor. Istoriografia teatrală se constituie astăzi ca o știință pe baza căreia se poate trece de la aglomerarea haotică și eteroclită de opere și personalități la imaginea limpede a evoluției teatrului. Cercetătorilor de astăzi le revine obligația de a face cunoscută istoria teatrului în România *de la origini, pe baza istoriei societății românești și a legilor ei de dezvoltare.*

Istoria teatrului în România, *începută prin acest volum, urmărește cunoașterea formelor de teatru de pe teritoriul țării noastre din cele mai vechi timpuri, cunoașterea manifestărilor de artă teatrală populară, scoaterea la lumină a elementelor teatrale din spectacolele epocii feudale și evidențierea legăturilor acestora cu arta teatrală populară, studierea istoriei teatrului românesc și al minorităților naționale în secolele al XIX-lea și al XX-lea și caracterizarea amplă a marilor personalități, dramaturgi și artiști dramatici, studierea dezvoltării teatrului în zilele noastre.*

INTRODUCERE

1. Elaborarea unei istorii complete a teatrului în Romînia presupune în primul rînd o amplă muncă de cercetare a celor mai variate izvoare: arheologice și etnografice, literare și istorice, de istoriografie generală și de specialitate, cercetarea arhivelor și a colecțiilor de stat și particulare, a presei, a colecțiilor de stampe, gravuri, afișe și programe, a memorialisticii, a monumentelor și a iconografiei pe care le oferă teatrul, artă care ridică istoricului dificultăți apreciabile prin perisabilitatea produsului artistic însuși, a creației. Folosirea surselor directe, a izvoarelor celor mai vechi, ca și a istoriografiei teatrale din secolele al XIX-lea și al XX-lea, consultarea bibliografiei de specialitate, efectuarea unei documentări în vederea confruntării vechilor date și extinderea documentării pentru toate perioadele sînt obligații ale istoricului marxist, pentru a putea explica evoluția conținutului și a modalității estetice a artei teatrale, pentru a putea releva capacitatea creatoare artistică a poporului nostru.

Problema cercetării izvoarelor teatrului, disputată încă în ultimii ani, constituie subiectul de controversă între istoricii care susțin teza că istoria teatrului se poate face numai pe baza textelor dramatice sau pe critica documentelor scrise — poziție care exclude din istoria teatrului studierea manifestărilor teatrale vechi, ca și a celor folclorice — și istoricii care susțin că « punctul de plecare al cercetării teatrale trebuie să fie teatrul, în sensul cel mai larg al cuvîntului; aceasta vrea să spună—toate manifestările în care se joacă roluri în fața publicului » [1].

Studierea celor mai vechi forme ale artei teatrale, cu toată relativitatea concluziilor rezultate din compararea materialului arheologic și etnografic, este necesară pentru cunoașterea originii teatrului în perioadele constituirii primelor sale forme. În scopul prezentării originii teatrului pe teritoriul țării noastre au fost cercetate izvoarele care consemnează nu numai spectacolele teatrale constituite, dar și acele manifestări care, prin elementele teatrale conținute, au servit drept bază apariției artei teatrale propriu-zise. Este vorba de elementele

[1] E. Stadler, în *Atti del IIo Congresso Internazionale di Storia del Teatro*, Roma, 1960, p. 121.

de artă teatrală din civilizațiile străvechi și vechi, din spectacolele și ceremoniile din epoca feudală, și îndeosebi de teatrul popular. Tratatul *Istoria Romîniei* (vol. I și II), rezultatele cercetărilor arheologice din trecut și de azi, au constituit izvoare principale pentru cultura teatrală din epoca veche. Primul capitol al volumului I are la bază cercetarea izvoarelor care explică « cultura avansată la care a ajuns poporul dac în preajma cuceririi romane» [2]; pe baza documentelor arheologice și a informațiilor literar-istorice din antichitate au putut fi relevate elementele de artă teatrală din protoistoria geto-dacilor, fenomenul teatral din cetățile grecești de pe malul Mării Negre întemeiate în preajma secolului al VI-lea î.e.n., manifestările aduse de romani pe teritoriul țării, ca și cele din perioada migrației slavilor, a formării limbii și poporului romîn.

Izvorul folcloric, extrem de important în reconstituirea istorică a fenomenului teatral, prilejuiește cunoașterea și interpretarea manifestărilor teatrale foarte vechi. În cercetarea izvorului folcloric s-a avut în vedere interesul pe care creația folclorică îl prezintă pentru istoria teatrului, făcîndu-se distincția între elementele de artă teatrală și cele coregrafice sau muzicale. Astfel, formele folclorice arhaice, ca și cele mai tîrzii, cu caracter religios, au fost urmărite pentru posibilitatea pe care o oferă în explicarea originilor teatrului, și nu pentru substratul lor primitiv. Izvoarele principale le-au constituit culegerile de folclor, izvoarele scrise din secolul al XVII-lea, sinopsisurile apărute în secolul al XVIII-lea, ca și studiile de specialitate asupra fenomenelor similare din țările vecine.

Făcînd o prezentare a teatrului folcloric de la cele mai vechi elemente teatrale, care se regăsesc în ceremonii și ritualuri sub forme uneori persistente și azi, dar insistînd asupra acelor manifestări care au un caracter teatral mai pronunțat și îndeosebi asupra celor laice — forme ale teatrului popular care oglindesc dorința de eliberare de sub jugul iobăgiei feudale —, s-a recurs la colecțiile institutelor și muzeelor de etnografie și folclor din București, Cluj și Iași, la lucrările devenite clasice din literatura de specialitate, la jurnale ale călătorilor străini. Studiile recente de folclor au constituit izvoare prețioase îndeosebi pentru formele de teatru popular din secolul al XIX-lea.

În cercetarea elementelor teatrale din perioada luptei pentru centralizarea statelor feudale și a regimului de dominație otomană, extrem de utile sînt izvoarele scrise pe care le oferă actuala colecție de *Documente privind istoria Romîniei* și colecțiile de documente alcătuite în trecut, cronicile, jurnalele de călătorie.

În secolul al XIX-lea, în perioada începuturilor teatrului cult, izvoarele de cercetat se înmulțesc. Pe lîngă documentele propriu-zise, presă, opere istorice, memorii, jurnale, opere beletristice, un izvor principal îl constituie studiile de istorie teatrală. Istoriografia de specialitate însumează o activitate istorică valoroasă, începută cu mai bine de un secol în urmă, o dată cu închegarea teatrului romînesc profesional. C. Caragiale cu *Teatrul național în Țara Romînească* și N. Filimon cu al său capitol (al XX-lea) din *Ciocoii vechi și noi — Teatru în Țara Romînească* — au fost primii care au consemnat activitatea teatrului cult la începuturile sale. Stimulați de curentul pașoptist, favorabil dezvoltării științei istorice, precursori în istoria teatrului, C. Caragiale și N. Filimon au fost urmați mai tîrziu și la dimensiuni mult mai cuprinzătoare de T. T. Burada și D. C. Ollănescu, autori ai unor lucrări care, din punct de vedere informativ, aduc o valoroasă contribuție în istoriografia noastră teatrală veche. T. T. Burada este autorul lucrărilor *Istoria teatrului în Moldova, Cercetări asupra Școlii filarmonice din București, Cercetări despre începutul teatrului romînesc în Transilvania, Cercetări despre istoria vechiului conservator din Iași* ș.a.; D. C. Ollănescu este autorul lucrărilor *Teatrul la romîni, Societatea filarmonică* etc.

[2] *Istoria Romîniei*, vol. I, București, 1960, p. XXXV.

Încercările de istoriografie teatrală romînească din trecut au de cele mai multe ori un obiectiv restrîns. Cu excepția lui T. T. Burada și D. C. Ollănescu, care s-au ocupat de teatrul folcloric și de manifestările teatrale din epoca feudală, alți autori — Em. Manoliu *(O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc)*, M. Belador *(Istoria teatrului romîn)*, M. Mihălcescu *(Istoria teatrului muntean de la 1800 la 1859)*, Ion Horia Rădulescu *(Contribuții la istoria teatrului din Muntenia)*, St. Mărcuș *(Thalia romînă)*, Al. Olăreanu *(Contribuții pentru o istorie a teatrului romînesc în Banat, Transilvania și Bucovina pînă la 1906)* — nu analizează dezvoltarea fenomenului teatral de la origini.

Ceea ce caracterizează în primul rînd istoriografia teatrală de la sfîrșitul secolului trecut și din primele decenii ale secolului nostru este faptul că ea nu s-a bucurat de o concepție clară și de o metodologie științifică, folosind de multe ori criterii arbitrare de periodizare. De aceea utilizarea vechilor lucrări de istoriografie teatrală în condițiile alcătuirii unei istorii științifice a teatrului se poate face numai în spiritul reconsiderării lor critice. Cele mai multe lucrări de istoriografie teatrală nu pun în evidență în suficientă măsură caracterul social al artei, al teatrului. Istoriografia teatrală din trecut ocolește problema evoluției teatrului și a diferitelor forme ale acestuia în timp. Acest lucru este explicabil dacă ținem seama de nivelul științei istorice teatrale din acea vreme. În unele lucrări și, mai ales, în critica dramatică de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, întîlnim influența unor idei ale esteticii materialiste, evoluția artei teatrale fiind discutată, într-o oarecare măsură, în raport cu orînduirea de stat, cu dezvoltarea științei și a culturii; majoritatea lucrărilor și articolelor privesc totuși arta teatrală izolat de baza economică și de suprastructură.

Există în istoriografia teatrală veche o diferențiere de orientare și chiar de metodă. Lucrări ca *Schiță pentru istoria teatrului romînesc* de I. Anestin sau *După un veac de teatru romînesc* de H. Acterian, conțin sensuri false și interpretări tendențioase, care denaturează istoria teatrului. Contestînd rolul cognitiv al artei, ignorînd orice legătură dintre baza economică a societății și fenomenele de suprastructură, aceste lucrări neglijează totodată și conținutul artei studiate. Astfel de lucrări sînt reprezentative pentru acele încercări de istoriografie teatrală care, căutînd să acrediteze ideea că teatrul este un reflex al culturii străine, au ignorat patrimoniul cultural teatral creat de popor și au prezentat teatrul ca o activitate de elită. Trebuie respinsă « concepția» și « metoda» istorică a acelor autori care au încercat să demonstreze că teatrul național s-a dezvoltat exclusiv sub influența teatrului străin. Această idee apare în unele lucrări mai vechi, ca *Istoria Teatrului național* de I. Massoff, atitudine revizuită în lucrarea sa recentă *Teatrul romînesc — privire istorică*, 1961.

Elaborarea unei noi istorii a teatrului în Romînia, oricît de valoroase ar fi unele lucrări din trecut, nu înseamnă doar a continua activitatea istorică începută la jumătatea secolului trecut, ci depășirea istoriografiei vechi, ridicarea istoriografiei teatrale pe o treaptă nouă de dezvoltare, calitativ superioară. Studierea istoriei teatrului în lumina materialismului istoric și a esteticii marxist-leniniste a devenit preocuparea teatrologilor din țara noastră în momentul în care istoria de artă a fost considerată ca o formă necesară de cunoaștere și însușire a patrimoniului artistic-cultural. Istoriografia teatrală contemporană și-a concentrat în primul rînd eforturile în direcția acțiunii de valorificare a patrimoniului literar-dramatic. Studii ample, monografice sau introductive, antologii au analizat într-o lumină nouă operele de seamă ale dramaturgiei naționale, începînd cu primii dramaturgi de la începutul

secolului al XIX-lea și pînă la drama socială și comedia satirică dintre cele două războaie mondiale [3].

În același timp, istoricii de teatru au abordat de pe o poziție nouă problemele-cheie ale istoriei teatrului românesc. Pornind de la necesitatea înlăturării erorilor din trecut și a explicării istorice obiective a celor mai importante epoci, curente sau personalități din istoria teatrului național, au fost elaborate studii de generalizare, monografii asupra unor instituții sau a unor artiști [4].

Lucrările de istoria teatrului se completează prin bogăția de informație pe care o oferă memorialistica publicată în ultimii ani de către cei mai reprezentativi artiști dramatici [5], prin studiile de specialitate publicate în revistele *Studii și cercetări de istoria artei* și *Teatrul* sau comunicate în cadrul sesiunilor științifice interne și internaționale. Chiar dacă unele dintre aceste lucrări au un caracter unilateral, din punct de vedere al complexei analize literar-scenice a fenomenului teatral, chiar dacă unele monografii de artiști sînt tributare încă tendințelor de glorificare și biografism, în ansamblu istoriografia teatrală contemporană a cîștigat o concepție istorică nouă și ea oferă azi, ca orientare și informație, posibilitatea de a trece la elaborarea tratatului de istorie a teatrului în România.

Obiectul de studiu

2. Istoriografiei teatrale îi revine sarcina sistematizării unui domeniu vast de cercetare. În urmă cu un sfert de veac, teatrologii români și-au pus problemele fundamentale ale istoriei și teoriei teatrului. « Ca să studiezi varietatea fenomenului în teatru — scrie Camil Petrescu — e necesar mai întîi să știi anume *ce este teatrul*, tocmai pentru ca să știi ce manifestări pot fi numite cu adevărat teatrale »[6]. Urmărind situarea teatrului în limitele genului spectacol și descrierea sistematică a obiectului, autorul lucrării *Modalitatea estetică a teatrului* susține că « selecționarea și polarizarea materialului nu se poate face decît în funcție de un concept teoretic » [7]. Camil Petrescu pleacă de la premisa că nu există o definiție completă

[3] I. L. Caragiale, *Opere*, 3 vol., studiu introductiv de Silvian Iosifescu, București, 1950, 1952, 1962; I. L. Caragiale, *Teatru*, lucrare omagială cu ocazia centenarului nașterii sale (1852—1952), București, 1952; Sică Alexandrescu și Radu Beligan, *Caiet de regie pentru « O scrisoare pierdută » de I. L. Caragiale*, București, 1953; V. Alecsandri, *Teatru*, 2 vol., București, 1952—1953; G. C. Nicolescu, *V. Alecsandri. Viața și opera*, București, 1962; B. Ștefănescu-Delavrancea, *Teatru*, București, 1957; Al. Davila, *Vlaicu Vodă*, București, 1957; I. L. Caragiale, *Despre teatru*, antologie, București, 1957; *Primii noștri dramaturgi*, antologie, București, 1956, 1961; Camil Petrescu, *Teatru*, București, 1960; B. Elvin, *Camil Petrescu*, București, 1963; G. M. Zamfirescu, *Teatru*, București, 1957; Victor Ion Popa, *Teatru*, București, 1956; Victor Eftimiu, *Teatru*, București, 1956; Tudor Mușatescu, *Teatru*, București, 1958; M. Sebastian, *Opere alese*, București, 1956, 1962; I. Slavici, *Teatru*, București, 1963.

[4] Simion Alterescu și Fl. Tornea, *Teatrul Național « I. L. Caragiale » (1852—1952)* (monografie), București, 1956; Florin Tornea, *Un artist cetățean, Costache Caragiale*, București, 1954; Mircea Mancaș, *Aristizza Romanescu*, București, 1957; Victor Bumbești, *Aristide Demetriade*, București, 1957; Letiția Giță, *Mihail Pascaly*, București, 1959; V. Brădățeanu, *Gr. Manolescu*, București, 1959; Tudor Șoimaru, *Gr. Manolescu*, București, 1960; M. Vasiliu, *Ion Brezeanu*, București, 1959, *Tony Bulandra*, București, 1960, *Lucia Sturza Bulandra*, București, 1962; Ion Breazu, *Contribuții la istoria teatrului românesc din Transilvania*, Cluj, 1956, *Începuturile criticii dramatice române; Critica lui I. Eliade, I. Ghica, C. A. Rosetti, N. Filimon, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, M. Eminescu, I. L. Caragiale* etc., în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956 și urm.; I. Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, București, 1961; Simion Alterescu, A. Costa-Foru, O. Flegont, M. Bărbuță, *Teatrul în România după 23 August 1944*, București, 1959; Vicu Mîndra, *Însemnări despre literatură și teatru*, București, 1958; V. Silvestru, *Teatrul Național la Paris*, București, 1957.

Lucrări de istoria teatrului universal, au publicat: Octav Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, București, 1958, 1963; Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol. I, București, 1958; Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus*, București, 1962; H. Deleanu, *Istoria teatrului universal*, vol. I, București, 1963.

[5] L. Sturza Bulandra, *Amintiri... amintiri...*, București, 1956; V. Maximilian, *Evocări*, București, 1956; G. Ciprian, *Măscărici și mizgălici*, București, 1958; N. Niculescu-Buzău, *Suveniruri teatrale*, București, 1956; Maria Filotti, *Am ales teatrul*, București, 1961; Ion Manolescu, *Amintiri*, București, 1962.

Au fost retipărite: Aristizza Romanescu, *Amintiri*, București, 1961; C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960.

[6] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1957, p. 5—6.

[7] *Ibidem*, p. 24.

a conceptului de *teatru* și că se consideră ca subînțeles un concept convențional, pe care autorul îl confruntă cu definițiile date teatrului de istorici și reprezentanți ai artei teatrale din toate timpurile. Camil Petrescu nu face o istorie a teatrului, ci o tipologie a conceptului de teatru în multiplele sale formulări din trecut și trage concluzii parțiale în ceea ce privește specificitatea obiectului studiat.

Pentru istoria teatrului, delimitarea obiectului de studiu este o problemă fundamentală. Necesitatea de a studia istoria artei teatrale pe teritoriul țării de la origini și pînă în zilele noastre solicită o judicioasă selectare și precizare a fenomenelor care intră în preocupările istoricului de teatru. Definirea și delimitarea obiectului de studiu din punct de vedere estetic și istoric este necesară pentru însăși structura lucrării, pentru a sesiza continuitatea și capacitatea de reînnoire a fenomenului teatral, pentru a putea studia atît esența și legile procesului istoric, cît și esența și legile procesului artistic specific. Evitînd confuzia care nu de puține ori a determinat pe unii istorici să extindă nelimitat aria istoriei teatrului, tratatul pornește de la ideea că teatrul este o formă artistică de cunoaștere a lumii prin imagini teatrale și, ca atare, ține seama de diferența dintre *teatral* și *spectacular*, în sensul că nu tot ce intră în categoria spectacol este teatru. Spectacolul înglobează teatrul, dar depășește sfera caracteristică acestuia. Spectacolul se constituie și în absența teatrului, prin muzică, dans, euritmie, virtuozitate atletică și acrobatică, sau chiar prin întrecerea sportivă, deci în cadrul unor manifestări în care nu este prezentă imaginea artistică teatrală.

Diferitele forme ale conștiinței sociale, deci și arta, se disting prin obiectul lor și prin modul de reflectare a realității. Particularitățile fiecărui gen de artă — teatru, muzică, plastică ș.a. — sînt determinate de modalitățile specifice de expresie [8]. De aceea istoria teatrului are, din punct de vedere estetic, sarcina să studieze evoluția artei teatrale, a modalităților sale de expresie artistică, evoluția imaginii teatrale.

În arta teatrală, imaginea artistică « este fie individuală, în sensul că înfățișează un anumit personaj (portretul unui om), fie un sistem de asemenea imagini individuale... (spectacolul — *N. ns.*) »[9]. Ca orice imagine artistică, imaginea teatrală are la bază unitatea organică dintre creator și materialul creației sale și se constituie în mod conștient, plină de conținutul vieții și cu o mare influență asupra simțirii și înțelegerii spectatorului. Specificul teatrului este determinat de modalitatea reflectării realității în imagini teatrale. Spectacolul dramatic, ca produs final al artei teatrale, ca operă de artă, capătă acest specific datorită structurii particulare și caracteristicilor care diferențiază imaginea teatrală de imaginile specifice altor arte. Spectacolul cuprinde o acțiune organizată într-un anumit fel, care se desfășoară în timp și spațiu și în care actorul apare în fața spectatorilor acționînd în numele personajului *scenic* creat de el. Imaginea teatrală are un caracter t e m p o r a l, există în timp, și aceasta dă teatrului caracterul de artă perisabilă și fiecărui spectacol calitatea de operă distinctă, spre deosebire de operele de artă plastică sau arhitectonice care rămîn neschimbate. Imaginea teatrală are un caracter m i m e t i c, ea este destinată să *re-prezinte*, să *re-producă*, să *re-creeze* viața în acțiune și în vorbire [10]. Și artele plastice pot fi mimetice, dar numai ocazional, în portretistică sau în pictura de gen, ele fiind de cele mai multe ori decorative sau nonfigurative. Imaginea teatrală însă nu se constituie decît prin *mimesis*. Aceasta este o

[8] Preocupat de această problemă încă la sfîrșitul secolului trecut și făcînd distincția între literatură și teatru, Caragiale arăta că, dacă prima se mărginește « la a închipui imagini, a gîndi asupră-le și a transmite cititorului prin cuvinte acele imagini și gîndiri », teatrul, « bazat pe conflictele între oameni, trebuie să le înfățișeze aievea, în desfășurarea lor în timp și spațiu » (I. L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?* în *Epoca* din 8 august 1897).

[9] Vezi *Bazele esteticii marxist-leniniste*, București, Edit. politică, 1961, p. 407.

[10] Vezi H. D. Albright, Lea Mitchel și W. P. Halstead, *Principles of Theatre Art*, Cambridge, 1955, p. 4—5.

condiție *sine qua non* a teatrului, căci mijlocul principal de constituire a imaginii teatrale este redarea, reprezentarea, recrearea gîndurilor, a sentimentelor, a faptelor, a acțiunilor omului. Imaginea teatrală are totodată un caracter interpretativ, ceea ce face ca produsul artistic final, spectacolul, să difere calitativ de la o reprezentare la alta. Comparînd spectacolul cu construcția arhitectului, Caragiale arată că, spre deosebire de aceasta, « construcțiile » spectacolului « se fac în mișcare; încep, se petrec și se sting în cîteva momente sub atenția noastră și, voind să se repete, sînt totdeauna altfel, fiindcă materialurile lor sînt însuflețite »[11]. În sfîrșit, imaginea teatrală are un caracter sintetic, este rezultatul unei fuziuni de elemente distincte, care se contopesc în opera de artă teatrală. Sinteza se realizează, în primul rînd, între literatura dramatică și arta interpretativă, dar imaginea teatrală rezultă nu numai din unirea acestor două componente fundamentale, ci și din fuziunea lor cu regia, scenografia, muzica, coregrafia etc.

Caracteristicile specifice imaginii teatrale ne arată că ea se constituie atunci cînd actorul, « primind un rol sau altul (dintr-o operă dramatică — *N. ns.*), însușindu-și-l cu ajutorul calităților sale psihofizice (calitățile actoricești. — *N.ns.*) se transfigurează, se reîntruchipează într-o altă ființă și, în această nouă calitate, de imagine scenică, acționînd în numele acestei alte ființe, adică făcînd acte de voință care urmăresc atingerea unui anumit țel, el apare în fața spectatorilor, care percep arta lui în procesul spectacolului »[12].

Definirea teatrului ca o contopire, o asociere sau chiar ca o sinteză a artelor este inexactă, deoarece nu ține seama de specificul imaginii scenice, care deosebește arta teatrală de toate celelalte arte și care este proprie teatrului în toate formele sale istorice. Spectacolul teatral este un sistem de imagini teatrale și opera dramatică, actorul, regia, plastica, muzica se supun legilor spectacolului pentru a releva ideea dramei prin imagini teatrale. Esența artei teatrale nu constă în includerea simultană a mijloacelor plastice și expresive a mai multor arte, căci spectacolul se naște nu ca o însumare a lor, ci ca un fenomen artistic nou, specific structurii imaginii teatrale. Teatrul, ca să existe efectiv ca o artă independentă, « trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren »[13].

Se impune concluzia că modul specific de manifestare a artei teatrale este imaginea teatrală, creată în primul rînd prin intermediul actorului, factor principal în procesul transpunerii scenice a realității conținute în opera dramatică. Bazat pe principiul fundamental al sistemului Stanislavski că materialul uman, actorul, constituie elementul principal pentru afirmarea adevărului în teatru[14], Camil Petrescu susține că « elementul de bază, cel care condiționează prin existența lui existența însăși a teatrului este actorul, căci istoria teatrului ne arată faze în care lipsea textul, lipseau decorurile, dar nu se poate închipui un teatru fără actori »[15].

Creația actorului este însă condiționată de contactul cu publicul, de faptul că actorul trebuie să reia procesul de creație de fiecare dată de cîte ori vine în contact cu acesta. Teatrul este o artă de comuniune, care transmite prin spectacol o realitate concretă și răspunde astfel nevoii organice de cunoaștere a naturii umane, necesității de frumos a publicului. Acesta acceptă convenția spectacolului, fiind conștient de faptul că actorii *interpretează* anumite

[11] I. L. Caragiale, *Ceva despre teatru*, în *Epoca* din 13 decembrie 1896.
[12] A. D. Avdeev, *Originea teatrului*, Moscova—Leningrad, 1959, trad. I.S.R.S., p. 45.
[13] I. L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*, în *Epoca* din 8 august 1897.
[14] Pentru ca actorul să poată realiza o imagine teatrală expresivă și convingătoare, K. Stanislavski îi cere acestuia să poată provoca în el în orice moment starea de spirit necesară celei mai sincere prezentări a personajului, stabilind un proces specific de cunoaștere a realității.
[15] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 131.

caractere. « Comuniunea publicului cu spectacolul este pur dramatică și se realizează la nivelul lumii și omului pe care personajele scenice le reprezintă și în măsura în care eu, om din sală, accept să le văd existînd »[16].

Istoriografia teatrală actuală nu limitează discuția, atunci cînd este vorba de specificul artei teatrale, la problema caracterului perisabil al teatrului ca obiect de artă sau la problema percepерii directe de către spectatori a artei actorului. Chiar dacă discuțiile recent purtate în jurul specificului artei teatrale[17] nu au dus încă la precizarea în mod științific a specificului teatral, istoriografia modernă a stabilit că elementul specific teatrului este imaginea teatrală și acest lucru este fundamental pentru istoria teatrului, căci selectarea manifestărilor spectaculare în funcție de prezența imaginii teatrale delimitează din punct de vedere estetic aria obiectului de studiu al istoriei teatrului.

Imaginea teatrală caracterizează existența teatrului în toate timpurile, chiar dacă formele primare ale teatrului sînt la o distanță uriașă de complexitatea fenomenului teatral modern. Literatura de specialitate cunoaște însă autori care, încercînd delimitarea istorică a obiectului de studiu, consideră că istoria teatrului trebuie să înceapă cu istoria teatrului antic[18] sau a teatrului medieval-religios[19]. Dacă în astfel de împrejurări se manifestă tendința de restrîngere a obiectului de studiu al istoriei teatrului, fără a se ține seama de problema evoluției istorice a imaginii teatrale, istoriografia cunoaște de asemenea și alte tendințe, de lărgire nejustificată a sferei istoriei teatrului. I. Gregor, de pildă, extinde noțiunea de teatru pînă la anularea oricăror limite dintre teatru și toate celelalte activități umane[20]. Poziția istoricilor care extind nelimitat aria fenomenului teatral presupune că orice ceremonie, ritual, joc, procesiune etc. poate constitui un obiect de studiu al istoricului de teatru. Această generalizare duce însă la greșeala confundării elementului teatral cu cel spectacular, adică la ignorarea imaginii teatrale ca o condiție a specificului artei teatrale.

L. Dubech[21] neglijează specificul artei scenice cînd consideră că teatrul nu-i decît un gen literar și că arta dramatică a început prin poezie; Heinz Kindermann[22] renunță să trateze manifestările care au precedat teatrul cult din Grecia antică — pe care-l consideră a fi la originea teatrului european apusean. Robert Pignarre[23] contrazice afirmația lui Dubech că prima manifestare teatrală ar fi constituit-o corul dionisiac și descifrează cea mai veche *scenă dramatică* în picturile rupestre reprezentînd dansatori acoperiți cu piei de animale, dar nu ajunge să facă constatarea că arta teatrală a apărut legată de muncă și că dansurile vînătorești mimetice au avut un caracter utilitar, pe care l-au pierdut în timp în favoarea caracterului estetic.

În fond, arta teatrală s-a constituit din nevoia de cunoaștere din cele mai vechi timpuri. « În paleoliticul superior iau naștere și artele spectaculare (deci și cea teatrală. — *N.ns.*), reprezentînd « repetiții » de masă ale vînătorii și ritualurile magice legate de aceasta »[24]. Dacă noțiunea de teatru s-ar restrînge la teatrul cu actori profesioniști, nu s-ar putea cunoaște niciodată originile teatrului și multe probleme ale teatrului contemporan ar rămîne uneori neexplicate.

[16] H. Gouhier, în *Théâtre et collectivité, De la communion au théâtre*, Paris, 1953, p. 17.
[17] Vezi lucrările celui de-al doilea Congres internațional de istorie a teatrului de la Veneția, 1957, ale Conferinței teatrologilor și istoricilor de teatru de la Moscova, 1958, și discuțiile purtate de specialiști (Vs. Gherngros, Ed. Stadler, St. Mokulski, G. Pacuvio, H. Kindermann, F. Hont).
[18] M. Fuchs, *Précis de littérature théâtrale. Antiquité grecque et latine*, Paris, 1945. L. Dubech, *Histoire illustré du Théâtre*, Paris, f. a. Silvio d'Amico, *Storia del Teatro Drammatico*, Milano, 1958.
[19] G. Bapst, *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, Paris, 1893.
[20] I. Gregor, *Weltgeschichte des Theâters*, Zürich, 1933, p. 7 și urm.
[21] L. Dubech, *op. cit.*, p. 1—5.
[22] H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. I, Salzburg, 1959.
[23] R. Pignatre, *Histoire du Théatre*, Paris, 1945.
[24] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, p. 242.

Teatrul se dezvoltă ca o artă constituită la începuturile societății împărțite în clase, cînd apare drama cultă și actorul profesionist, dar încă din comuna primitivă au existat forme de reprezentare scenică în care este prezentă o tramă dramatică și un interpret actor. Acesta se află însă abia la începutul procesului în care omul poate concepe propriul său corp ca pe un mijloc necesar înfățișării unui alt om sau alt animal. Studierea acestor forme primare este necesară pentru a cunoaște mijloacele pe care le-a folosit arta teatrală din cele mai vechi timpuri.

În general, istoria teatrului devine istoria genului de artă respectiv numai atunci cînd urmărește evoluția procedeelor specifice, care variază în arta teatrală a diferitelor epoci în funcție de apariția dramei culte, în funcție de perfecționarea mijloacelor artistice interpretative, de apariția regizorului sau dezvoltarea tehnicii moderne. Istoriei teatrului îi revine sarcina să analizeze caracteristicile teatrului de la o epocă la alta — de la sincretismul manifestărilor teatrale primitive și pînă la complexitatea teatrului modern— , să studieze morfologia elementelor artistice folosite în reflectarea realității obiective, să urmărească evoluția sistemului de imagini artistice, modul în care se schimbă și se îmbogățesc formele și mijloacele de expresie ale teatrului.

Metoda

3. Aplicarea în cercetarea istoriografică teatrală a procedeelor metodice folosite de istoriografia marxistă permite determinarea obiectivă a fenomenului artistic studiat și stabilirea rolului pe care-l are teatrul alături de celelalte arte în procesul complex de interacțiune dintre bază și suprastructură.

Metoda de cercetare și interpretare a materialului istoric pornește deci de la ideea importanței determinării obiective a fenomenului și a analizei interacțiunilor dintre teatru și celelalte ramuri ale artei, insistînd îndeosebi asupra punctelor de incidență dintre teatru, literatură și muzică. În această lumină, moștenirea artistică teatrală trebuie studiată pe baza unui material istoric concret, pe baza respectării faptului istoric, în lumina spiritului dialectic care să releve pregnant caracterul contradictoriu al fenomenelor, epocilor sau personalităților artistice. Este necesar să fie evitate tendințele de vulgarizare, de adaptare a faptelor istorice la construcții preconcepute, sau încercările de explicare exclusiv economico-socială a istoriei teatrului. O prezentare cu adevărat obiectivă a istoriei teatrului este de neconceput fără arătarea contradicțiilor din procesul de dezvoltare a artei teatrale, fără arătarea luptei reale dintre tendințele progresiste și cele reacționare. În lumina tezei despre lupta dintre cele două culturi în sînul unei națiuni, este posibilă evidențierea faptului că, din perioada constituirii națiunii, istoria teatrului romînesc este condiționată de lupta continuă între două tendințe contradictorii.

Din aplicarea principiilor metodologice ale materialismului istoric la istoria teatrului se desprinde necesitatea raportării istoriei teatrului național la istoria universală a teatrului, și în special la istoria teatrului din țările vecine. Aceasta contribuie la înțelegerea mai cuprinzătoare a fenomenului teatral în dezvoltarea sa generală.

Un alt criteriu adoptat este acela al studierii fenomenului teatral în unitatea sa dramatic-spectaculară. Obiectul tratatului este fenomenul artistic-teatral, și de aceea este necesară studierea *în ansamblu*, și nu pe branșe, a tuturor elementelor teatrale. Istoria teatrului este o știință aparte de istoria literaturii dramatice, ea nu se poate confunda cu o istorie a literaturii dramatice; fiecare operă dramatică, fiecare curent în dramaturgie pot fi puse în valoare din punct de vedere literar prin analiza istorică-literară, dar din punct de vedere teatral numai prin încadrarea lor în complexul dezvoltării culturii teatrale naționale. De aceea, o dată cu analiza substanței operelor dramatice din punct de vedere literar, se urmărește influența pe care a avut-o dramaturgia asupra dezvoltării școlilor teatrale interpretative.

Analiza istorică a fenomenului artistic teatral nu devine completă însă decît atunci cînd se ține seama de influența reciprocă dintre teatru și public. Manifestarea spiritului dialectic în această problemă este esențială atît în discutarea raporturilor de influențare dintre spectacol și spectator, cît și în analiza critică a compoziției sociale a publicului, a gustului artistic în anumite epoci istorice. Discutînd despre caracterul contemporan al teatrului, Gh. Tovstonogov spune, pe bună dreptate, că « fiecărei perioade din viața unui popor îi corespunde o formă deosebită de percepere a artei » [25]. Această formă de percepere a artei — în ultimă analiză condiționată de viața materială a societății — este mediată de nivelul de cultură, de gustul artistic. Jean Vilar susține că « noțiunea de spectator și de public sînt noțiuni false, subiecte impracticabile, abstracții inutile dacă nu se pune în cauză, înaintea actorilor, înaintea organizatorului, noțiunea de societate » [26]. Toate acestea presupun analiza dialectică a structurii publicului. Publicul nu este omogen, se recrutează din societatea împărțită în clase, din clase și pături sociale diferite, și chiar în societatea fără clase antagonice publicul este diferențiat prin nivel de cultură, simț estetic. Arta teatrală fiind în întregime o artă de comuniune [27], o artă al cărei obiect se constituie numai în prezența spectatorului și care în existența sa tranzitorie trezește reacția publicului, solicită un istoric atent al publicului în diferite perioade. Teatrul are, în general, un important rol instructiv, moralizator, recreativ. Analiza publicului trebuie să arate în ce măsură își exercită teatrul această funcție complexă și totodată în ce măsură reacția colectivă a acestuia acționează asupra conținutului și formei artei teatrale. Spectatorul nu este însă un element static, se schimbă, își modifică concepția, mentalitatea, își îmbogățește fantezia, nivelul cultural, devine cunoscător. Fără a cădea în exagerări de felul celei a lui Péladan [28], care susține, de pildă, că inferioritatea clasicismului francez (Corneille, Racine) în comparație cu teatrul antic provine exclusiv din inferioritatea publicului aristocrat din acea vreme, sau în exagerări ca cea a lui H. Knudsen [29], care cere o istorie a publicului ca o a doua emisferă a întregii istorii a teatrului, trebuie să se țină seama de influența pe care publicul a exercitat-o asupra teatrului. Aceasta însă numai legat de legile de dezvoltare generală ale societății într-un moment istoric dat.

✧

Istoriei teatrului îi revine deci sarcina de a studia problemele capitale ale genezei și evoluției istorice, natura și caracteristicile artistice în diferite perioade istorice, raporturile de influențare reciprocă dintre teatru și public. Toate acestea presupun însă o analiză concretă a teatrului din punct de vedere estetic. Problemele de repertoriu, de artă a actorului, regie, scenografie, de teorie a artei actorului și regizorului, concepțiile despre teatru și critica dramatică sînt studiate în funcție de lucrul cel mai important care caracterizează teatrul modern: reprezentarea omului pe scenă.

Prezentarea imaginii omului în dramă, în spectacol, prin mijloacele specifice ale actorului, solicită istoricului de teatru mijloace specifice de reconstituire a artei teatrale, a reprezentării scenice care dispare o dată cu căderea cortinei. Trebuie luat în considerație fiecare factor care contribuie la constituirea spectacolului teatral modern: conținutul și

[25] Gh. Tovstonogov, *Scrisoare către N. V. Oblopkov*, în *Regie și contemporaneitate*, București, trad. A.T.M., 1960, p. 25.

[26] Jean Vilar, *Du spectateur et du public*, în *Théâtre et collectivité*, Paris, 1953, p. 109.

[27] « Puterea sa, ca și prestigiul său sînt fundate pe faptul *prezenței umane*, prezența reală a actorului și a spectatorilor implicînd raporturi reale între actori și spectatori, între spectatorii înșiși» (André Villiers, *Conclusion*, în *Théâtre et collectivité*, p. 258).

[28] Vezi Péladan, *Origine et esthétique de la tragédie*, Paris, 1905.

[29] Vezi *Atti del II° Congresso Internazionale di Storia del Teatro*, Roma, 1960.

structura dramei, stilul regiei, al actorilor, decorurile şi costumele, publicul, care condiţionează efectul emoţional al artei teatrale prin impulsurile sale de ordin social, politic, moral.

De aceea, o dată cu intrarea în analiza etapei dezvoltării teatrului cult de la începutul secolului al XIX-lea, dincolo de istoricul propriu-zis al activităţii teatrale, sînt dedicate capitole speciale, de sinteză, istoriei dramaturgiei, artei actorului, criticii dramatice şi concepţiilor despre teatru în diferite perioade istorice. Desigur că analiza estetică a teatrului trebuie făcută în funcţie de fiecare etapă de dezvoltare a acestuia, în funcţie de metoda artistică care stă la baza teatrului, de esenţa metodei de creaţie.

Deosebit de importantă este analiza istorico-estetică a teatrului din momentul în care arta teatrală a căpătat complexitatea teatrului modern. Problema studierii curentelor în arta teatrală presupune studierea metodelor de creaţie, a mijloacelor de expresie artistică specifice, dar implică în primul rînd raportarea curentului respectiv la modalitatea şi capacitatea de reflectare a realităţii. Clasicismul, romantismul, naturalismul, realismul au fost prezente în dezvoltarea istorică a teatrului nostru în mod succesiv şi de multe ori simultan. Diferenţierea calitativă a diferitelor şcoli teatrale este absolut necesară, dar în primul rînd este necesară abordarea istorică concretă a fenomenului teatral din punctul de vedere al criteriului general valabil pentru arta teatrală din toate timpurile şi de toate formele: în ce măsură teatrul reflectă realitatea obiectivă şi exprimă veridic idealurile înaintate ale epocii respective, cu mijloace artistice caracteristice artei dramatice.

Problema determinării realismului artei teatrale în diferite etape de dezvoltare este una din sarcinile cele mai importante şi complexe ale istoricului de teatru, căci numai astfel poate fi scos în evidenţă rolul cognitiv, social-educativ, estetic al teatrului, cu atît mai mult cu cît imaginile scenice folosite înfăţişează adevărul vieţii, generalizează experienţa de viaţă, o sintetizează şi îi comunică spectatorului semnificaţia ei.

Realismul trebuie privit însă ca o categorie istorică. Interpretări dogmatice au făcut ca evoluţia artei scenice să fie privită prin prisma îngustă a luptei dintre realism şi antirealism. Acest mod schematic, nediferenţiat de analiză a istoriei artei teatrale duce la generalizarea şi unificarea calitativă a realismului pentru toate epocile istorice, la discutarea rigidă şi lipsită de suplete a celorlalte curente: clasicismul, romantismul etc. Realismul trebuie discutat şi ca metodă de creaţie, şi ca un curent în istoria artei; lupta pentru veridicitate este însă o trăsătură caracteristică artei realiste din toate timpurile. De aceea problema realismului în artă solicită o înţelegere largă; realismul — ca metodă de creaţie — n-a apărut dintr-o dată, formarea curentului realist este rezultatul unui îndelung proces istoric, care ajunge la maturitate abia în secolul al XIX-lea. Realismul nu s-a dezvoltat luptînd în mod exclusivist împotriva celorlalte metode de creaţie şi nu s-a manifestat la fel şi în formă pură în toate vremile.

Realismul dezvăluie legile lăuntrice ale realităţii pentru că reflectă realitatea în mod concret istoric; dar nici ca metodă, nici ca orientare reflectarea veridică a vieţii nu poate fi identificată cu noţiunea de realism. Realismul cunoaşte diferite tendinţe, contradicţii, şi istoria teatrului nu poate face abstracţie de diversitatea curentelor artistice. Deosebirile dintre curente sau şcoli artistice nu pot fi nici absolutizate, luate ca fenomene izolate unele de altele, nici subordonate unei accepţii care înglobează realismului creaţii de artă care aparţin altor orientări artistice numai pentru că înfăţişează viaţa cu mai puţină sau mai multă veridicitate. « Realism! Acest termen nu poate fi abstractizat, nu poate fi aplicat tuturor genurilor şi domeniilor artelor, fără completările şi precizările substanţiale pe care le reclamă specificul fiecărei arte» [30].

[30] N. Ohlopkov, *Despre convenţional*, în *Regie şi contemporaneitate*, Bucureşti, trad. A.T.M., 1960.

Pentru a releva caracteristicile artei teatrale în diferite epoci istorice, este necesară analiza operei dramatice, a creaţiei actoriceşti sau regizorale, a spectacolului ca obiect specific artei teatrale, constituit în prezenţa publicului. Trebuie să se ţină seama de evoluţia istorică şi conţinutul diferit al realismului, ca orientare şi metodă de creaţie, de la formele sale incipiente şi pînă la realismul critic şi realismul socialist. Nu trebuie uitat că lupta dintre metodele de creaţie nu-i însoţită întotdeauna de o reciprocă negare totală, că diferitele orientări artistice au coexistat în teatrul nostru, că atît în dramaturgie, cît şi în arta scenică, curentele n-au fost exclusiviste şi romantismul a însoţit de cele mai multe ori realismul.

De o mare importanţă este pentru istoria teatrului stabilirea particularităţilor specifice ale diferitelor orientări şi şcoli artistice, ale diferiţilor actori dramatici. Neglijarea laturii actoriceşti a teatrului n-ar fi numai o deficienţă de metodă, ea ar avea repercusiuni în ceea ce priveşte înţelegerea deplină a fenomenului teatral, în analiza unitară a acestei arte complexe, condiţionată de dualitatea literar-scenică. Determinarea istorică a personalităţii artistice este în funcţie de evitarea prezentării schematice prin însumarea laturilor negative şi pozitive sau prin stabilirea mecanică a unor limite care nu ţin seama de necesitatea unei analize de ansamblu a personalităţii studiate. Valoarea operei artistului nu poate fi definită numai prin stabilirea cadrului social-istoric, ci totodată prin îmbinarea analizei istorico-sociale cu analiza psihologică, în aşa fel încît personalitatea artistică să poată fi discutată în legătură cu sarcinile puse de epoca respectivă, în funcţie de atitudinea sa faţă de marile evenimente istorice şi faţă de creaţie şi totodată în funcţie de caracterizarea specificului creaţiei sale, a originalităţii. Prezentarea monografică a celor mai valoroase personalităţi artistice este utilă înţelegerii artei teatrale din trecut şi îndeosebi a celei contemporane.

✧

Istoria teatrului se află însă întotdeauna în faţa unei probleme grele, faptul că materialul pe care trebuie să-l studieze, *reprezentarea scenică*, *spectacolul*, este perisabil. Problema reconstituirii artei scenice, a ceea ce Lessing numea *tranzitoriul* artei teatrale, impune cercetarea surselor specifice. « Documentul cel mai complet, textul, nu-i decît o slabă mărturie a spectacolului aşa cum era, deoarece interpretarea pe scenă este un act de creaţie poetică şi de fantezie» [31], cu care istoricul nu mai poate veni în contact. Reconstituirea artei actorului — problemă fundamentală a istoricului de teatru — este posibilă însă numai pe calea documentării: procedînd la identificarea şi clasarea documentelor păstrate, la alcătuirea biografiei artistice şi a cronologiilor rolurilor reprezentate, studiind cronicile dramatice, iconografia existentă, iar pentru teatrul mai recent ascultînd vocile imprimate sau vizionînd ecranizările existente. Documentarea reprezintă numai o primă etapă a muncii istoricului de teatru. Analiza bazei documentare, determinarea valorilor relative sau absolute ale documentelor şi deci selectarea materialului istoric pe baza unui criteriu obiectiv, care să înlăture faptele neesenţiale, interpretarea lor critică şi îndeosebi capacitatea de sinteză a istoricului pot duce la reconstituirea artei scenice. Analiza critică şi sinteza istorică nu exclud contribuţia pe care poate să o aducă fantezia istoricului, bineînţeles dacă nu se iscă nici o contradicţie între elementul evocator şi rigoarea ştiinţifică.

Periodizarea istoriei teatrului în Romînia

4. Istoria teatrului în Romînia comportă în primul rînd criterii valabile de periodizare. Pornind de la principiile fundamentale ale materialismului istoric aplicate de istoria de artă şi adoptînd criteriile ştiinţifice de periodizare a istoriei teatrului în funcţie de

[31] Dr. Giulio Pacuvio, în *Atti del IIo Congresso Internazionale di Storia del Teatro*, p. 106.

1160/4
Bibliotecа Fac. de Ist. și Fil. București
CL... A
București

dezvoltarea societății pe teritoriul țării noastre, se va putea da fiecărei probleme, fiecărui reprezentant al culturii noastre teatrale locul corespunzător din punct de vedere istoric-artistic. Numai adoptînd criterii științifice de periodizare se poate obține o imagine clară a dezvoltării istoriei teatrului din cele mai vechi timpuri. Periodizarea ajută la prezentarea istoriei teatrului ca o suită de fenomene condiționate, în ultimă analiză, de dezvoltarea social-economică, legate unele de altele și care urmează o linie ascendentă. Istoria teatrului nu va mai apărea ca o acumulare de întîmplări izolate și nici ca o sumă a istoriilor diverselor perioade, ci va deveni o imagine științifică a istoriei artei dramatice ca proces unic și continuu.

Urmărindu-se prezentarea istoriei teatrului din cele mai vechi timpuri, este firesc ca periodizarea acesteia să pornească de la condițiile de dezvoltare istorică a societății de pe teritoriul țării noastre. Cele cinci tipuri de orînduiri sociale constituie criteriul de bază al periodizării istoriei teatrului nostru. Împărțirea istoriei teatrului romînesc pe baza tipurilor fundamentale de orînduiri ale umanității trebuie făcută însă ținînd seama de specificul dezvoltării culturale a țării noastre.

Desigur că această împărțire a istoriei teatrului nu obligă să se acorde fiecărei trepte de dezvoltare aceeași importanță sau un spațiu proporțional cu durata în timp a orînduirii respective. Pentru orînduirea comunei primitive, cu toată durata ei întinsă, problema se reduce la elementele teatrale care apar încă din epoca reprezentărilor magice, axate pe cultul fertilității și pe trecerea spre adorarea forțelor naturii. O dată cu dezvoltarea fenomenului teatral în epoca sclavagistă (din secolul I î.e.n. și pînă în secolul al X-lea e.n.), se studiază manifestările din perioada înființării coloniilor grecești în Dobrogea, influența elenistică și romană asupra manifestărilor teatrale locale din sclavagism, cînd, datorită împărțirii societății în clase, arta cunoaște noi legi de dezvoltare. Acest lucru este îndeosebi necesar pentru a se putea cunoaște originile teatrului popular și influențele exercitate de răspîndirea creștinismului și de migrațiile popoarelor asupra manifestărilor spectaculare de pe teritoriul țării noastre. Lunga perioadă a feudalismului (secolul al X-lea — secolul al XIX-lea) constituie pentru istoria de specialitate subiectul prezentării fenomenului teatral în funcție de cultura curților feudale și de cultura populară, ținînd seama de faptul că principalii producători de artă sînt clasele de jos.

Studierea manifestărilor cu caracter teatral din aceste perioade este importantă pentru stabilirea evoluției imaginii teatrale din cele mai vechi timpuri, pentru a sesiza elementele teatrale în care imaginile sînt descompuse și îndeosebi pentru a releva elementele care se vor constitui în imagini teatrale.

Elementul istoric teatral precumpănitor al epocii feudale îl constituie teatrul popular, dar este practic imposibil de stabilit — din punct de vedere istoric — limita inferioară a perioadei în care apare teatrul popular. Manifestările teatrale populare vin cu mult de dincolo de secolul al X-lea e. n. și se continuă în timp, după secolul al XIX-lea, în zilele noastre. Din punct de vedere istoric-teatral, trebuie acordată o importanță din ce în ce mai cuprinzătoare fenomenelor de cultură din perioada destrămării orînduirii feudale și a formării relațiilor capitaliste de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd «nici o cultură națională nu se mai putea dezvolta în sine, (. . .) fără a suferi influența altor culturi»[32] și cînd arta devine preocuparea artiștilor profesioniști.

Fenomenul caracteristic artei moderne este dezvoltarea celor două culturi în sînul culturii naționale. În această perioadă, fenomenul istoric general și, implicit, cel cultural

[32] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, p. 295.

cunosc o complexitate care solicită stabilirea unor subperioade definite istoricește prin date-limită mult mai ușor de precizat în domeniul artei culte. Este necesar ca istoria teatrului cult să fie împărțită, dincolo de periodizarea după criteriul orînduirilor sociale, și pe epoci. Împărțirea pe epoci (de pildă în sînul formațiunii social-economice capitaliste) completează criteriile generale ale periodizării cu criterii auxiliare, care dau posibilitatea unor analize specifice ale fenomenului artistic studiat. În general, sfîrșitul secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea cunosc o dezvoltare asemănătoare a diferitelor genuri de artă atît în timp, cît și din punct de vedere tematic. Istoricii artelor plastice, de pildă, situează începuturile artei moderne în deceniul al patrulea al veacului trecut, o dată cu apariția picturii laice de șevalet a portretului, fenomen subsidiar dezvoltării burgheziei. Și pentru teatru acest deceniu ar putea fi acceptat ca fiind cel al începutului teatrului modern. În fond, apariția portretului cu semnificație socială coincide cu apariția caracterelor dramatice și întruchiparea lor scenică.

Desigur că între deceniile al doilea și al cincilea ale secolului trecut — perioada de formare a teatrului cult — se pot preciza, în funcție de evoluția istorico-politico-socială, mai multe subperioade, dar specificul dezvoltării dramaturgiei și artei teatrale impune o distincție între subperioada care începe cu primele spectacole din Țara Romînească și Moldova (1816—1819) și se încheie cu Societatea filarmonică (1833—1835) și Conservatorul filarmonic-dramatic (1836) și subperioada care urmează pînă la revoluție. Tratarea istorică specifică a artei poate solicita date-limită deosebite de cele istorice generale. Revoluția de la 1848 constituie pentru volumul I o dată-limită numai pentru că în anii premergători revoluției, teatrul cunoaște o densitate de manifestări pe plan literar-dramatic și interpretativ care sînt expresia avîntului cultural pașoptist și totodată elementele constituirii artei teatrale naționale moderne.

Următoarele volume sînt destinate istoriei teatrului în epoca capitalismului și în perioada construcției socialismului după Eliberare. Epoca capitalismului, începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea — și în special în ultimul sfert al veacului —, se caracterizează prin dezvoltarea mișcării muncitorești și amplificarea mișcărilor țărănești. Consolidarea forțelor democratice determină o cultură cu caracter critic, cu o puternică tendință de a oglindi realitatea socială, agravînd conflictul dintre cultura democratică și cultura claselor dominante. După consolidarea regimului burghezo-moșieresc, în anii 1849—1877, și pînă la Eliberare, se accentuează tendința oficialității de a folosi teatrul ca un instrument de diversiune. La sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, teatrul se dezvoltă în condițiile unei tot mai ascuțite lupte între cele două culturi. Tratarea largă și amănunțită a istoriei teatrului în această epocă este justificată de faptul că acum realismul capătă o pondere nouă în artă și literatură, pentru că în această perioadă dramaturgia națională, arta actorilor și gîndirea estetică, teatrală, se ridică la nivelul culturii teatrale europene. Este epoca în care, alături de I. Creangă, I. Slavici, G. Coșbuc, Al. Vlahuță, M. Eminescu, I. L. Caragiale și B. Ștefănescu-Delavrancea, alături de compozitori ca Ciprian Porumbescu sau Ed. Caudella, de pictori ca N. Grigorescu sau I. Andreescu, se situează marii actori Gr. Manolescu, Aristizza Romanescu, C. I. Nottara etc. Este epoca dezvoltării criticii științifice, a începutului reflectării frămîntărilor sociale în literatură.

Teatrul, în perioada capitalismului intrat în faza imperialistă, traversează perioada postbelică de relativă stabilizare a capitalismului, criza economică, perioada de fascizare și dictatura fascistă. Istoria teatrului, ca și istoria întregii culturi romînești din această vreme, este legată de lupta P.C.R. împotriva culturii decadente, pentru apărarea și dezvoltarea culturii naționale. În această parte din istoria teatrului nostru sînt prezentate

fenomenele de decădere a teatrului în perioada crizelor economice şi a fascizării ţării, pătrunderea formalismului, în contradicţie cu activitatea teatrală a cercurilor muncitoreşti, a grupărilor de avangardă şi a celor mai mulţi dintre scriitorii şi artiştii dramatici, care au continuat şi apărat tradiţia realistă în dramaturgia şi arta scenică naţională.

În sfîrşit, ultimul volum va fi dedicat dezvoltării teatrului în perioada revoluţiei culturale în Republica Socialistă România, în perioada formării culturii noi. Istoria teatrului după 23 August 1944 — cînd Romînia intră în perioada desăvîrşirii revoluţiei burghezo-democrate, pentru a trece la revoluţia socialistă — este istoria unei etape calitativ noi, superioară perioadei anterioare. Arta teatrală va fi studiată în această ultimă perioadă istorică, în care ţara noastră cunoaşte începutul unui al cincilea tip de orînduire socială, socialismul, în funcţie de caracterul partinic şi de specificul formării culturii socialiste: «... Cultura proletară nu este ceva care vine nu se ştie de unde, nu este o născocire a oamenilor care îşi zic specialişti în cultura proletară. Toate acestea sînt curate prostii. Cultura proletară trebuie să apară ca o dezvoltare firească a acelui bagaj de cunoştinţe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societăţii capitaliste, al societăţii moşiereşti, al societăţii birocratice» [33].

Teatrul contemporan, devenit un factor activ în epoca de culturalizare a maselor, prin importanţa socială pe care o are ca mijloc de influenţare şi educare a gustului artistic, ridică din punct de vedere istoric problema modului în care se dezvoltă literatura dramatică şi arta scenică. Se formează azi o nouă şcoală teatrală romînească, o şcoală care, înţelegînd forţa şi însemnătatea marilor tradiţii clasice, preia tot ceea ce este valoros din cultura trecutului şi, prin considerarea acestei culturi din punctul de vedere al marxism-leninismului, face din ea o parte integrantă a culturii noi, pătrunsă de ideile socialismului. Aceasta este una din problemele fundamentale ale istoriografiei teatrale contemporane.

Periodizarea istoriei teatrului în funcţie de istoria generală a Romîniei, în perioade care nu alcătuiesc cercuri închise, dar şi în funcţie de specificul dezvoltării artelor în diferite orînduiri, permite construirea unui tablou logic, închegat, care exprimă dezvoltarea continuă în timp a teatrului nostru, creşterea organică de la inferior la superior de-a lungul veacurilor.

Tratatul va cuprinde cinci volume: volumul I, de la începuturi pînă la 1848; volumul al II-lea, de la 1849 la 1877; volumul al III-lea, de la 1878 la 1918; volumul al IV-lea, de la 1919 la 1944, şi volumul al V-lea, perioada de după Eliberare.

Dorinţa colectivului de autori este ca fiecare volum şi fiecare capitol al acestui tratat să evidenţieze tendinţele generale ale artei teatrale, să explice cauzele care au determinat apariţia diverselor sale forme, să facă sudura între faptele istorice şi să sublinieze continuu modul în care, în fiecare epocă, teatrul — alături de celelalte arte — reflectă preocupările majore şi gîndirea vremii.

[33] V. I. Lenin, *Despre cultură şi artă*, Bucureşti, E.S.P.L.P., 1957, p. 335.

PARTEA I

ARTA TEATRALĂ ÎN ORÎNDUIRILE PRECAPITALISTE

ELEMENTE DE ARTĂ TEATRALĂ ÎN RITURILE, CEREMONIILE ŞI SPECTACOLELE DIN EPOCA VECHE

În istoria civilizaţiilor şi culturilor străvechi şi antice care s-au succedat de-a lungul mileniilor în limitele geografice ale ţinuturilor carpato-dunărene sînt cunoscute rituri, ceremonii şi spectacole care conţin elemente de artă teatrală în forme primare de manifestare. Apărute în procesul muncii, formele preteatrale de travestire şi mimare erau legate direct de activitatea productivă a omului din societatea primitivă; acţiunile cu scop magic intervin ulterior şi folosesc în manifestarea lor elemente de artă teatrală formate în procesul muncii, în cadrul căruia aveau valoarea unui act util, necesar. De la nivelul în care se schiţează desprinderea actului de travestire şi mimare din procesul muncii, existenţa acestor fenomene se include în aria istoriei şi ştiinţei teatrului, a originilor şi evoluţiei artei teatrale. Reconstituirea istorică a formelor teatrale arhaice nu se poate prezenta ca un tablou finit, cu cronologia fenomenului studiat şi înregistrarea variaţiilor pe care acesta le-a avut în stadiile succesive ale dezvoltării sale. Aceste limite, goluri şi discontinuităţi apar inerent în cercetarea istoriei epocii vechi, dar nu exclud posibilitatea de a sesiza procesul de evoluţie a artei teatrale, de a urmări fazele succesive ale acestui proces pe baza analizei cunoştinţelor care compun obiectul cercetării istorice. Ca urmare a extinderii ariei de investigaţie, pot fi observate legăturile dintre riturile, ceremoniile şi spectacolele desfăşurate în epoca veche în spaţiul carpato-dunărean şi evoluţia generală a artei teatrale universale.

Ştirile furnizate în acest domeniu de operele autorilor antici sînt limitate la simple notaţii sau descrieri de ceremonii al căror fast sălbatic au impresionat pe călătorii în necunoscuta *terra septentrionalis*; de valoare egală, vestigiile culturii materiale, elemente arhitecturale, ceramică şi figurine de lut deschid o mai largă posibilitate de studiu, întregită de cele mai depline şi sigure informaţii asupra artei teatrale antice, pe care le oferă documentele epigrafice din epoca clasică greacă şi romană. Pînă în epoca migraţiilor, în ţinuturile carpato-dunărene se cunosc rituri, ceremonii şi spectacole care ţin de cultura şi civilizaţia tracă, greacă şi romană, de la vrăji şi descîntece la dansurile de ospăţ şi ceremoniile geto-dace, de la alaiurile dionisiace şi reprezentaţia muzicală şi dramatică din cetăţile greceşti la saturnaliile şi spectacolele de amfiteatru din epoca romană. După migraţii, în trecerea spre feudalismul timpuriu, evoluţia formelor arhaice de artă teatrală este mult mai puţin cunoscută; cercetarea jocurilor

rituale cu origini străvechi din secolele VII-XII în sud-estul european se află în stadiul controverselor preliminare, al ipotezelor și reconstituirilor prin analogii.

Arta teatrală arhaică a evoluat de la materializarea miturilor și reprezentarea fantastică a naturii către realizarea imaginii omului și reflectarea vieții sociale, de la magie la artă. Toate manifestările studiate prezintă interes în măsura în care elementele de artă teatrală arhaică — acțiuni imitative și măști — apar, se dezvoltă și constituie originile îndepărtate ale artei teatrale populare sau pier în simboluri și convenții de ceremonial.

Pantomime cu substrat magic în cultura triburilor tracice

1. Cea mai veche știre scrisă despre ceremoniile rituale practicate de geto-daci, ramura nordică a triburilor tracice, datează din secolul al V-lea î.e.n. În cartea a IV-a a *Cercetărilor* lui Herodot din Halicarnas, este descris — după relatările elenilor din cetatea pontică Olbia — ritualul soliei către Zalmoxis, zeul suprem al geților: « Tot în al cincilea an aruncă sorții, și întotdeauna pe acela dintre ei pe care cade sorțul îl trimit cu solie la Zalmoxis, încredințîndu-i de fiecare dată toate nevoile lor. Trimiterea solului se face astfel: cîțiva dintre ei, așezîndu-se la rînd, țin cu vîrful în sus trei sulițe, iar alții, apucîndu-l de mîini și de picioare pe cel trimis la Zalmoxis, îl leagănă de cîteva ori și apoi, făcîndu-i vînt, îl aruncă în sus peste vîrfurile sulițelor. Dacă, în cădere, omul moare străpuns, rămîn încredințați că zeul le este binevoitor; dacă nu moare, atunci îl învinuiesc pe sol, hulindu-l că este un om rău; după ce aruncă vina pe el, trimit pe un altul. Tot ce au de cerut îi spun solului cît mai e în viață» [1]. Descrierea sumară a acestei ceremonii religioase, orientate exclusiv în sensul comuniunii mistice cu zeul, lasă să se întrevadă că ritualul conține simboluri de artă teatrală. În opera lexicografului bizantin Hesychios din Alexandria este menționat și un dans getic, care era reprezentat în cinstea marelui zeu și se numea *Salmoxis* [2]. Se pare că ritualul antic din secolul al V-lea î.e.n., ca și dansul de inițiere *Salmoxis*, consemnat în secolul al V-lea e.n., sînt forme evoluate din străvechiul cult al strămoșilor, practicat de aborigenii pre-indo-europeni [3]. Provenind dintr-o străveche ceremonie chtonică [4], cultul zeului Zalmoxis a evoluat, în mediul aristocrației tribale sacerdotale din societatea geto-dacă, în sensul unei religii oficiale.

În întreaga lume antică, oficierea riturilor de adorare a forțelor pămîntene presupunea figurarea concretă a ficțiunilor create în epoca arhaică de imaginația omului primitiv. Cultul zeului Zalmoxis a fost identificat cu o reminiscență a vechiului totemism trac [5]. Cinstirea bourului și a taurului, animale sacre la daco-geți, provenea, probabil, din alt vechi simbol totemic [6]. Prefigurînd imaginea teatrală, în serbările zeiței Bendis — divinitate a pădurilor și a lunii — , descrise de Strabon din Amaseia, este sugerată prezența animalului adorat: « . . . unul ține în mînă un fluier, iar cu degetul execută un cîntec care îi provoacă pe toți la strigăte nebunești; altul tună cu chimvalul de alamă. . . Răsună un cîntec vesel; mugete îngrozitoare, imitînd taurul, mugesc dintr-un loc ascuns; vuietul îngrozitor al timpanului se răspîndește ca un tunet subteran» [7].

[1] Herodot, *Historiae*, IV, *Melpomene*, cap. XCIV. Cf. Herodot, *Istorii*, vol. I, cartea a IV-a, trad. Felicia Vanț-Ștef, București, 1961, p. 345.
[2] Hesychios, I, 54 a. Cf. *Hesychii Lexicon*, ed. M. Schmidt, vol. I, Iena, 1858, p. 565.
[3] N. Iorga, *Histoire des Roumains et de leur civilisation*, Paris, 1920, p. 22.
[4] Zalmoxis, « zeul pămîntului», cu etimologia **g'hem-el* — « pămînt». Cf. I. I. Russu, *Limba traco-dacilor*, București, 1959, p. 81. Porphyrios, *Vita Pythagorae*, 14: etimologia *zalmos* — « piele», cu legenda înfășurării zeului, după naștere, într-o blană de urs.
[5] G. Kazarow, *Zalmoxis*, în *Klio*, XII, 1912, p. 364.
[6] *Istoria Romîniei*, vol. I, București, 1960, p. 336.
[7] Strabon, *Geographica*, X, 3, 16. Cf. R. Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. I, București, 1963, p. 30.

În cultura geto-dacă, spre sfîrșitul mileniului I î.e.n. și în secolul I al e.n., cînd organizația tribală se dezvoltă către structura de stat sclavagistă primitivă, apar ceremoniile cu caracter oficial, care se desfășurau în cetățile întărite din munți. Construcțiile sacre, aleile pietruite, turnurile înconjurate de scări din lespezi au fost decorurile acestor ceremonii necunoscute, dar fără îndoială desfășurate fie ca procesiuni civile, fie ca celebrări și pelerinaje religioase. « . . . Mantii de stofe rare, frumos brodate, fibule și brățări de aur, paftale și aplice de argint și aur pe coifuri și paveze pentru oameni, aplice de argint și bronz pe harnașamentele cailor, arme albe cu mînere și teci incrustate, scuturi împodobite cu aplice de bronz . . . » [8] dădeau fast cortegiilor. Decorația, costumul, podoabele devin ornamente care conferă celui ce le poartă însemnul rangului sau bogăției sale. Teatralitatea acestor accesorii rămîne însă o simplă convenție, care ilustrează concret funcția socială, demnitatea publică și oficială, un mijloc spectaculos de manifestare formală a puterii religioase ori politice.

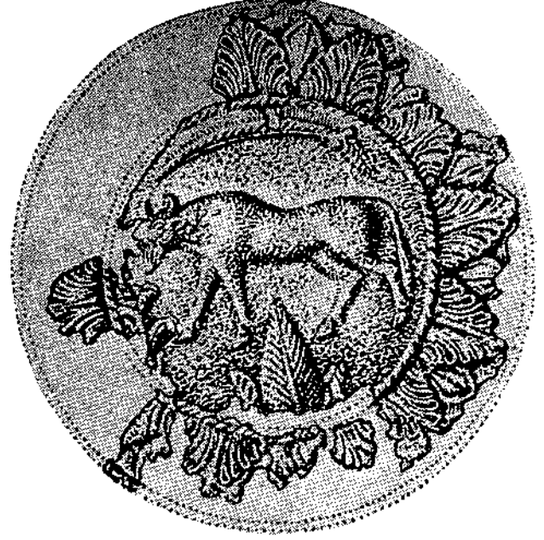


Fig. 1. — Scut dacic de la Piatra Roșie, ornamentat cu un bour; desen reprodus după Istoria Romîniei, *vol. I, București, 1960.*

La curțile barbare ale regilor traci se desfășurau, în afara ceremonialurilor politice și militare, ospețe și petreceri ale căpeteniilor de triburi, unde aveau loc spectacole de divertisment date de muzicanți cu « tobe de piele neargăsită» și « oameni cu zicători glumețe» [9], de războinici dansatori; « . . . și nimic nu se opune de a admite și la geți obiceiul tracic al dansului, în legătură cu marile praznice și la sfîrșitul lor — cînd toată lumea, cu regele în frunte, intra în joc, de multe ori transformat din simplu dans în joc de arme, dans al săbiilor — κολαβρισμός» [10]. Menționat în *Deipnosophistai* [11] în secolul al III-lea e.n. și în opera lexicografului antic Pollux, *Onomastikon* [12], în secolul al II-lea e.n., dansul războinic de ospăț, κολαβρισμός, a fost văzut și descris de Xenophon, istoricul grec călător în Asia Mică și în Tracia, cu șase secole înainte. Se poate presupune că și la ospețele regale de la curțile tracilor din sud se reprezenta pantomima războinică jucată în fața lui Xenophon de tracii din oastea grecească, în Paflagonia: « . . . în sunetele flautului, dansară cu armele pe ei, sărind și mînuind cuțitele cu multă îndemînare; la sfîrșit, un trac lovi pe un altul, în așa fel încît toți crezură că omul a fost rănit. Acesta se prăbuși cu dibăcie. Paflagonienii scoaseră un strigăt. Cel care puse mîna pe armele partenerului său ieși cîntînd cîntecul *Sitalkas*, în timp ce cîțiva traci îl scoaseră afară pe celălalt ca pe un mort» [13].

Elementele de artă teatrală primitivă existente în dansul tracic de evocare a războiului par a fi evoluat — în condițiile organizației militare tribale a tracilor din sudul Dunării — de la forma arhaică a unui rit magic la dansul de curte, dans de festin regesc, κολαβρισμός. Străvechile rituri aborigene din care acesta s-a dezvoltat constituie fondul originar al jocurilor de arme practicate de neamurile de proveniență tracă. Mimarea înfrîngerii unui vrăjmaș într-o luptă imaginată pentru a determina înfrîngerea lui reală conține un sens magic; de

[8] V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. ist.*, seria a III-a, t. III, mem. 2, București, 1926, p. 143 (255).
[9] Xenophon, *Anabasis*, VII 3, 32—33. În anul 399 î.e.n., Xenophon, însoțind marșul de întoarcere al celor 10 000 de mercenari greci din expediția eșuată a lui Cyrus, poposește în Tracia și rămîne vreme de două luni în solda regelui Seuthes.
[10] V. Pârvan, *op. cit.*, p. 144—145 (256—257).
[11] Athenaios, *Deipnosophistai*, XIV, 629 d.
[12] Pollux, *Onomastikon*, IV, 100.
[13] Xenophon, *Anabasis*, VI 1, 5—6. Cf. Xenofon, *Anabasis*, trad. M. Marinescu-Himu, București, 1964, p. 219.

asemenea, participarea tuturor oaspeților și a regelui însuși la acest joc de arme conferă dansului un aspect de ritual. Îndemînarea în mînuirea armelor, căderea simulată a celui lovit sînt însă imitațiile unor acțiuni reale, cunoscute, iar imitația — *mimesis* — , modalitate primară de înțelegere și reprezentare a lumii în imagini, nu se poate constitui fără elementele observației raționale: « . . . și dansatorii, prin ritmurile pe care le exprimă figurile de dans, imită caractere, pasiuni și acțiuni» [14].

Elementele de artă teatrală din această pantomimă confirmă existența concretă a unui fond originar, autentic teatral, în spectacolele din istoria culturii geto-dace; dacă acest fond este atît de izolat consemnat în scrierile autorilor antici, el a fost însă mult mai vast reprezentat în realitate, constituind o moștenire arhaică, transmisă din timpuri preistorice, patrimoniul barbar al elementelor de artă teatrală străvechi geto-dace.

Serbări și cortegii dionisiace la elenii din cetățile pontice

2. O dată cu întemeierea coloniilor de pe malul Mării Negre, în preajma secolului al VII-lea î.e.n., influențele civilizației grecești pătrund în Scythia Minor. Relațiile comerciale dintre negustătorii greci și căpeteniile triburilor locale sînt dublate de legăturile stabilite între locuitorii cetăților și neamurile băștinașe din jur și este posibil ca celebrarea riturilor grecești de rodire și prosperitate, generatoare de serbări cu caracter teatral, să fi lăsat urme în cultura populațiilor locale.

În cetatea Histria, legate de cultul lui Poseidon Heliconios, aveau loc serbări organizate de asociații de Ταυρεασταί, menționate epigrafic în secolul al III-lea e.n. [15]; tinerii

[11] Aristotel, *Poetica*, I 1447 a, 20 și urm. Cf. Aristotel, *Poetica*, trad. C. Balmuș, București, 1957, p. 12.

[15] D. M. Pippidi, *Proveniența inscripției grecești de la mănăstirea Dragomirna*, în *Contribuții la istoria veche a României*, București, 1958, p. 120.

Fig. 2. — Dansatoare cu timpan și citeră, din epoca elenistică.

Fig. 3. — Zeul Dionysos, încadrat de coribanți — Tomis.

paharnici de la banchetul de sărbătoare se numeau ταῦροι, ca o reminiscență a unor forme mai vechi ale ceremoniei, în care, prin travestire, se identificau cu taurul, animalul însoțitor al zeului și, inițial, în concepția originară, cu zeul însuși. Provenind dintr-un rit străvechi și legată, ca și Ταύρια, de vechi culte ioniene, sărbătoarea Θαργήλια — ceremonie purificatoare practicată în cinstea lui Apollo și a Artemidei și menționată la Histria în inscripția dedicată de oraș arhitectului Epicrates [16] — avea scopul de a îndepărta vrăjile rele de pămîntul care dădea primele roade. În ajunul procesiunii rituale, urmate de coruri ciclice, erau alungați din cetate doi tineri care purtau coliere de smochine albe și negre, unul reprezentînd bărbații, altul reprezentînd femeile. Acțiunea era însoțită de biciuirea lor cu ramuri de smochin, ei devenind, prin acest act, personificări ale forței vegetative. Rit magic de origine preelenică, acest spectacol primitiv, deși desfășurat ca o ceremonie de cult, corespundea unui stadiu de dezvoltare analog cu cel al populațiilor băștinașe și, în aceste condiții, în zonele de contact, procesul de asimilare al unora dintre formele lui ar fi putut avea loc.

Riturile agrare ale antichității grecești, cultele chtonice de adorare a Cybelei, zeița-mamă frigiană, și a lui Dionysos, zeul trac al vinului și al rodniciei, reîntors în ținuturile de origine în strălucirea pe care o căpătase în contact cu civilizația elenică, conțineau elemente de artă teatrală foarte evoluate. Cortegiile dionisiace de la sărbătorile rustice, cînd locuitorii cetăților plecau pe cîmpuri, metamorfozați sub măști de drojdie de vin și frunze de cimbrișor în satiri și sileni, aveau corespondențe cu riturile aborigene. În dialogul *Despre dans*, Lucian din Samosata face, într-o informație cu caracter general, relatări prețioase cu privire la cultul lui Dionysos în cetățile pontice: « Dansul bahic, foarte îndrăgit în Ionia și în Pont, în ciuda caracterului său satiric, cucerește atît de mult pe oamenii de prin partea locului, încît, cînd vine vremea unor asemenea reprezentații, uită de celelalte îndeletniciri ale lor și stau toată ziua să-i vadă pe titani, pe coribanți, pe satiri și pe păzitorii de boi. Iar cei ce interpretează prin dans faptele reprezentate pe scenă sînt oamenii cei mai de neam, fruntași ai cetății. Și nu numai că nu se rușinează de cele ce fac, dar se fălesc cu dansul lor mai mult chiar decît cu obîrșia nobilă, cu dregătoriile și cu faima strămoșilor» [17].

Celebrat în cetățile grecești de pe țărmul Mării Negre din cele mai vechi timpuri, cultul zeului Dionysos este atestat în epoca romană de multe inscripții și reliefuri.

[16] D. M. Pippidi, op. cit. p. 120—121.

[17] Lucian, *De saltatio*, cap. 79. Cf. Lucian din Samosata, *Despre dans*, în *Scrieri alese*, trad. Radu Hîncu, București, 1960, p. 295.

Într-o scenă rituală, reprezentată în registrul superior al unei plăci de marmură cu inscripție pentru prosperitatea împăratului Gordian al III-lea, pusă de o asociație de închinători, în anul 241 e.n., la Tomis, Dionysos este încadrat de doi coribanți, dansatori orgiastici, înarmați cu săbii scurte și scuturi. Ca și cultele altor zei adorați în cetățile pontice, cultul zeului Dionysos aparține unui «fond străvechi de datini și credințe, venite cu primii coloniști»[18], din metropolele Greciei și Asiei Mici. Tot acestui fond religios străin îi aparțin nenumăratele figurine și măști miniaturale de lut ars reprezentînd satiri și sileni găsite pe țărmul dobrogean. O mască de satir încununat cu iederă, modelată pe o placheță decorativă de epocă tîrzie, motiv comun în repertoriul ornamental din bazinul mediteranean, amintește stilul măștilor din jocurile rituale țărănești cu origini străvechi. O analogie între ceremoniile dionisiace și riturile aborigene poate fi stabilită însă nu numai prin transmiterea și asimilarea unor influențe, puțin probabile, dar posibile totuși, ci mai ales prin existența unui fond arhaic comun.

Fig. 4. — Mască dionisiacă de factură barbară — Callatis.

Cultul zeului Dionysos cunoaște forme înalte, care depășesc pantomima și improvizația dramatică din dionisiile rustice, spectacolele publice cu caracter religios, recunoscute și urmărite ca atare de coloniștii greci în concursurile muzicale — și poate dramatice — care se desfășurau în împrejurări sărbătorești. La Histria a fost găsită o inscripție fragmentară, gravată în prima jumătate a secolului al III-lea e.n., care comemorează biruința în întreceri a unei «echipe de cîntăreți de imnuri sacre, proslăvitori ai lui Dionysos»: «. . . *cîntăreții vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos <cinstesc> pe fruntașii Flavius Iucundus, Flavius Diogenes, Flavius Longinianus și Aurelius Dionysios (al doilea), fiul lui Hestiaios, cu prilejul biruinței dobîndite la întrecerea din timpul agonotetului Aurelius Gregoros, fiul lui Artemidoros, și a părintelui Achilleus, fiul lui Achillas, conducător și fruntaș al corului fiind Aurelius Elei fiul lui Elei, iar instructor poetic Demetrios al lui Dometianos* . . .» [19]; cîntăreții țineau de «asociația închinătorilor vîrstnici ai lui Dionysos», menționată în altă inscripție histriană, din anul 218 e. n. [20]. Participarea la ceremonie a «cîntăreților vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos» era pregătită și dirijată de un μεσόχορος, «conducător al corului», maestru de cînt, și de un μούσαρχος, «instructor poetic», autor al textelor cîntate[21]. Himnoizii histrieni se manifestau în cadrul unor festivități cu caracter de spectacol, ἀγῶνες, concursuri gimnice și muzicale «organizate de obște prin împuterniciți anume» [22].

Alături de această inscripție, decretul onorific din secolul al III-lea î.e.n. săpat în cinstea lui Diogenes, fiul lui Diogenes, care urma, ca binefăcător al obștii, «*să fie încununat la toate concursurile cu cunună de aur*» [23], și inscripția dedicată în secolul al II-lea e.n. Abei, fiica lui Hecataios, ai cărei părinți și strămoși iluștri «*au dus la îndeplinire . . . toate coregiile în numele poporului*» [24] — ambele găsite la Histria — confirmă existența spectacolelor agonale desfășurate în cetate, spectacole care nu erau străine nici celorlalte orașe grecești ale Pontului Stîng [25]. Funcția coregiei — menționată în dedicația către Aba și atribuită reprezentanților familiei ei — prevedea acoperirea cheltuielilor legate de instruirea corurilor și de montarea spectacolelor dramatice de tragedie și de comedie antică; rămîne nelămurit însă modul în care acest serviciu liturgic era împlinit la Histria. Dacă reprezentația teatrală antică în cetățile grecești de pe țărmul apusean al Mării Negre nu este consemnată direct în izvoarele literare și istorice sau în documentele epigrafice descoperite pînă acum, existența sa este totuși confirmată.

Reprezentații de teatru în orașele grecești din Scythia Minor

3. În inscripția grecească, de proveniență necunoscută, dar dovedită a fi aparținut monumentelor epigrafice din Histria, săpată «în cinstea lui Epicrates, fiul lui Nicoboulos, originar din Bizanț» [26], arhitect sărbătorit pentru aportul său la reconstruirea orașului, se menționează că sărbătorirea acestui binefăcător al cetății urmează să aibă loc în *teatru*: «*să fie încununat cu cunună de aur la Thargelii, în teatru*» [27]. Decretul datează din prima jumătate a

[18] *Istoria Romîniei*, vol. I, București, 1960, p. 207.
[19] D. M. Pippidi, *O inscripție agonală din Histria de la începutul sec. III e.n., op. cit.*, p. 200.
[20] Idem, *Monumente epigrafice inedite*, în *Histria. Monografie arheologică*, vol. I, București, 1954, p. 533 — 538.
[21] D. M. Pippidi, *O inscripție agonală . . ., op. cit.*, p. 208—209.
[22] *Ibidem*, p. 210.
[23] D. M. Pippidi, *Monumente epigrafice . . ., loc. cit.*, p. 210 și 476—487.
[24] E. Popescu, *Un document epigrafic inedit de la Histria și cultul Cybelei*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, V, 1954, nr. 3—4, p. 449—464.
[25] Menționarea agonotetului în inscripții: «*vestitul Apollonios, agonotet și gimnasiarh*», în sec. I e.n., la Callatis; «*P. Flavius Poseidonius, pontarh și agonotet*», la Tomis. Cf. *ibidem*, p. 457.
[26] D. M. Pippidi, *Proveniența inscripției grecești de la mănăstirea Dragomirna, op. cit.*, p. 113.
[27] *Ibidem*, p. 122.

secolului al III-lea î.e.n. și constituie cea dintîi atestare epigrafică a unei construcții clasice grecești destinate spectacolelor dramatice pe țărmul dobrogean. Un alt monument epigrafic, o stelă de marmură din secolul al III-lea î.e.n., păstrează gravat decretul sfatului și al poporului din cetatea Histria pentru răsplătirea solilor care au dus la bun sfîrșit solia către Zalmodegikos, un rege get: « . . . *Sfatul și poporul să găsească cu cale ca aceștia și urmașii lor să fie înscriși printre binefăcătorii obștii; să fie încununați, ei și urmașii lor, cu cunună de aur la toate spectacolele de teatru* (la toate spectacolele <anuale> de teatru), *pentru bărbăția și rîvna lor față de popor, pentru ca și ceilalți cetățeni, cunoscînd că poporul cinstește pe bărbații vrednici, să se îndemne a sluji cetatea . . .* » [28]. Existența unui teatru în orașul antic de pe malul lacului Sinoe, atestată prin această ultimă inscripție, nu este un fenomen izolat pe țărmurile Pontului Euxin: nordica cetate milesiană Olbia dispunea de un teatru, de asemenea menționat în inscripții [29]. Desigur, se poate presupune existența unor edificii cu aceeași destinație și în celelalte cetăți grecești din Dobrogea, Callatis și Tomis.

Mărturii de alt ordin ale spectacolelor teatrale desfășurate la Histria, băncile de teatru încastrate în zidul de incintă al acropolei, laolaltă cu « decrete imperiale, coloane și arhitrave din templele orașului (. . .) monumente funerare, sculpturi religioase și laice » [30], dovedesc existența unui « edificiu destinat spectacolelor de teatru » [31] înainte de anul 248 e.n., anul distrugerii orașului de către goți. La baza turnului interior drept al porții principale, printre blocuri cu caracter nedefinit, sînt zidite trei bănci de teatru, iar la unghiul de curtină încă două fragmente, despicate de-a lungul motivului ornamental caracteristic, piciorul de leu. Teatrul din Histria nu a fost încă scos la lumină de săpăturile arheologice.

Elementele culturii materiale, mărturii ale existenței spectacolului teatral în coloniile grecești din Pontul Stîng, permit constatarea continuității acestei manifestări de artă în secole succesive; ele se adaugă documentelor epigrafice care atestă, « începînd din secolul III î.e.n. pînă în secolul al III-lea e.n., (. . .) organizarea periodică a unor ἀγῶνες de caracter muzical și poetic » [32], manifestări publice în viața orașelor antice, în care spectacolele dramatice de tragedie și comedie se desfășurau ca episoade culminante. Relieful funerar de la începutul secolului al III-lea e.n., găsit la Tomis [33], poate fi mărturia morții în cetate a unui poet tragic; înfășurat în togă, cu un sul de versuri în mîna stîngă și o mască tragică la picioare — însemnele vocației sale —, poetul are o atitudine meditativă care repetă modelele clasice ale antichității. Tomitan sau străin, poet obscur sau sărbătorit la concursurile dramatice, prezența sa în colonia grecească se datora împrejurărilor culturale care favorizau dezvoltarea manifestărilor teatrale.

Răspîndirea și popularitatea spectacolului teatral în orașele grecești din Pontul Stîng poate fi urmărită prin analogie cu reprezentarea plastică a celui mai caracteristic element concret de exteriorizare a metamorfozării în arta teatrală antică, masca de teatru clasică, tragică ori comică. De la vasele scumpe de ceramică pictată cu figuri negre sau roșii, cu minerele lustruite și împodobite cu măști comice minuscule, cizelate cu finețea cerută de articolul de lux, pînă la amforele de argilă cenușie cu torți greoaie și rezistente, pe care meșteri locali modelează motivul vesel, de bun augur, al măștii comice, de la antefixa în formă de mască tragică pînă la fragmentul de *arula* găsit la Histria — ilustrare în marmură a galeriei de măști utilizate în « comedia nouă » — , decorarea obiectului mărunt și a monumentului de arhitectură cu același motiv ornamental, masca de teatru, are semnificația reprezentării în artă a unei realități cunoscute, spectacolul teatral, prin ceea ce constituie elementul său figurativ esențial. În acest ultim vestigiu al culturii materiale antice, măștile de teatru comice, sculptate în relief în golurile pe care le formează o ghirlandă de flori și frunze purtată de mici Eros în mers, nu sînt un motiv unic, o decorație obținută prin repetiție; nu sînt nici stilizarea, într-un singur tip de mască, a personajului comic în general; ele sînt particularizate și prezentate într-o succesiune anumită, în care se pot urmări caractere din comedia neoatică a lui Menandru.

Dar masca de teatru devine uneori, în reprezentările plastice ale spectacolului teatral, un accesoriu prin care este recunoscută funcția scenică a celui care o poartă, actorul interpret. În acest caz, procesul de metamorfozare teatrală este redat ca act: actorul poartă masca personajului comic și acționează conform datelor lui caracteristice, date convenționale conținute în realitatea concretă a măștii.

Apărute în epoca elenistică, figurinele de lut ars reprezentînd actori cu costume și măști de teatru comice sînt reflexul material al personajelor care populau spectacolele antice de comedie; circulația figurinelor însoțea circulația comediilor și a fragmentelor comice transmise și reprezentate în întreaga lume greacă. Studiul acestor imagini de actori comici și al caracterelor din « comedia nouă » fixate în lut ars dă posibilitatea surprinderii și reconstituirii unor momente disparate din spectacolul antic. În tipare importate, meșteșugari provinciali turnau pasta de argilă crudă și eroii comici ai teatrului antic ajungeau în piețe, pe tarabele negustorilor, de unde erau cumpărați și duși ofrandă zeilor sau depuși în morminte; cumpărarea lor presupune recunoașterea tipurilor comice văzute de orășeni pe scenele de lemn sau de marmură, întîlnite mai curînd în reprezentația teatrală decît în lectura manuscriselor puțin accesibile.

Printre teracotele dezgropate pînă acum în coloniile grecești din Dobrogea, figurinele de actori comici sînt variat reprezentate. În zona templului de la Histria s-a găsit un mic fragment dintr-o figurină aparținînd vechiului tip tanagreean de epocă elenistică: actorul comediilor lui Aristofan [34]. Eroii « comediei vechi », « paiațele purtătoare de cuvînt ale sufletului popular » [35], sînt înlocuiți, în comedia neoatică a lui Menandru și a contempo-

Fig. 5. — Παράσιτες, figurine de teracotă — Callatis.

[28] D. M. Pippidi, *Știri noi despre legăturile Histriei cu geții în epoca elenistică*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, XI, 1960, nr. 1, p. 43 și 52.
[29] *Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini, Graecae et Latinae*, ed. B. Latyschev, I—IV, Petropoli, 1885—1901, vol. I, p. 25.
[30] E. Condurachi, *Scurt istoric al cetății Histria*, în *Histria . . .*, p. 59.
[31] Gr. Florescu, *Sectorul I — poarta mare, curtea interioară și piața pavată*, în *Histria . . .*, p. 105.
[32] D. M. Pippidi, *Proveniența inscripției grecești de la mănăstirea Dragomirna, op. cit.*, p. 122.
[33] Gr. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*, București, 1900, p. 233—236.
[34] H. B. Walters, *Catalogue of the Terracottes in the Department of Greek and Roman Antiquities (British Museum)*, Londra, 1903, p. 287.
[35] S. D'Amico, *Storia del Teatro Drammatico*, vol. I, Milano, 1958, p. 118.

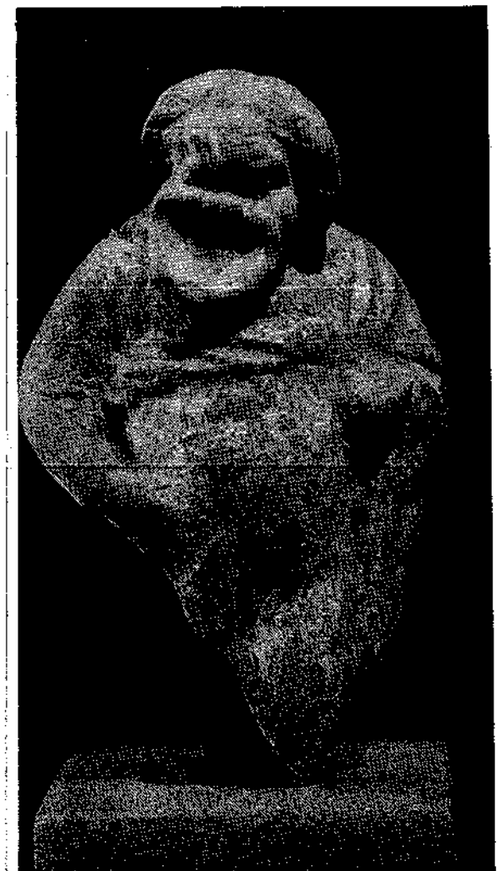
ranilor săi, cu *caractere* comice. Ilustrarea acestor tipuri noi, al căror rost era de a satiriza categoria socială prin personificare caricaturală, nu conteneşte pînă în epoca romană tîrzie, arta umilă a modelatorilor de teracote furnizînd una din cele mai preţioase arhive ale istoriei teatrului. În coloniile din Pontul Stîng, copiile provinciale permit asociaţia cu modelele rafinate ale artei greceşti metropolitane. Cele mai bogate cicluri de personaje modelate în lut ars sînt cele ale paraziţilor — παράσιτες — şi bătrînilor — γέροντες —, regăsiţi şi în «comedia palliata».

Descris de Athenaios [36] şi de Pollux [37], *parazitul* este unul dintre cele mai cunoscute tipuri ale comediei neoatice. Întregi sau fragmentare, figurinele de paraziţi găsite la Callatis şi Histria sînt scoase din tipare comune, cu mici diferenţe de dimensiuni şi cizelare: aşezat pe o banchetă, actorul are o atitudine de umilinţă voită, cu spinarea încovoiată şi capul lăsat pe umărul drept, cu mîinile încrucişate pe piept; masca de parazit modelată în argilă respectă trăsăturile tradiţionale: peruca scurtă şi deasă, fruntea netedă, nasul curbat, expresia surîzătoare şi vicleană care desemnează ipocrizia personajului [38].

Figurinele de paraziţi de la Callatis şi Histria sînt lipsite de gestul şi mişcarea vie a bunelor modele elenistice; expresia dramatică se concentrează în masca adesea cizelată cu o accentuată predilecţie pentru caricatura grotescă. În ciclul de *bătrîni* ai comediei neoatice se găsesc exemplare reuşite ale căror măşti întăresc această constatare. « Sprîncenele enorme, figurile strîmbe ale măştilor lui Menandru, aspectul lor în afara naturii » — scria Platonios — erau artificii caricaturale, menite să fixeze caracterele comice în expresia plastică şi să înlesnească recunoaşterea lor de către spectatori. O figurină fragmentară din Tomis poartă una dintre cele nouă măşti comice de bătrîni descrise de Pollux, πάππος πρῶτος [39]. Masca miniaturală de argilă redă expresia blîndă şi mereu îngăduitoare a personajului. Se iveşte însă uneori necesitatea ca în cursul aceluiaşi spectacol indulgenţa să alterneze cu asprimea. Masca de ἡγεμὼν πρεσβύτης, bătrînul şef de familie [40], foarte rar regăsită în teracote, este aceea care avea calitatea de a oferi spectatorilor expresia unor stări sufleteşti contrare. Profilul drept cu sprînceana mult înălţată şi ochiul holbat marca mînia, cel stîng cu sprînceana lăsată exprima o dispoziţie calmă. O figurină preţioasă descoperită la Callatis prezintă trăsăturile caracteristice acestui tip comic. Actorul este învăluit într-o pelerină lungă pe care o strînge cu un gest energic în mîna dreaptă în timp ce mîna stîngă este lăsată să cadă liber de-a lungul trupului; modelatorul a cizelat masca de ἡγεμὼν πρεσβύτης cu un gust ascuţit pentru caricatură, depăşind canoanele clasice; expresiile contrare sînt duse la limită: cu un profil furios şi celălat jovial, figurina reflectă mişcarea interioară a personajului comic, a cărui eliberare din rigorile convenţiei antice începea.

Importul spectacolului teatral din metropolele de înaltă cultură cunoaşte şi o cale directă. În secolul al II-lea e.n., în timpul împăratului Hadrian, oraşele întemeiate pe malurile

Fig. 6. — Πάππος πρῶτος, *figurină de teracotă — Tomis.*



[36] Athenaios, *Deipnosophistai*, VI, 3, 4.
[37] Pollux, *Onomastikon*, IV, 146—148.
[38] *Ibidem*, IV, 146—148.
[39] *Ibidem*, IV, 143—144.
[40] *Ibidem*, IV, 143—144.

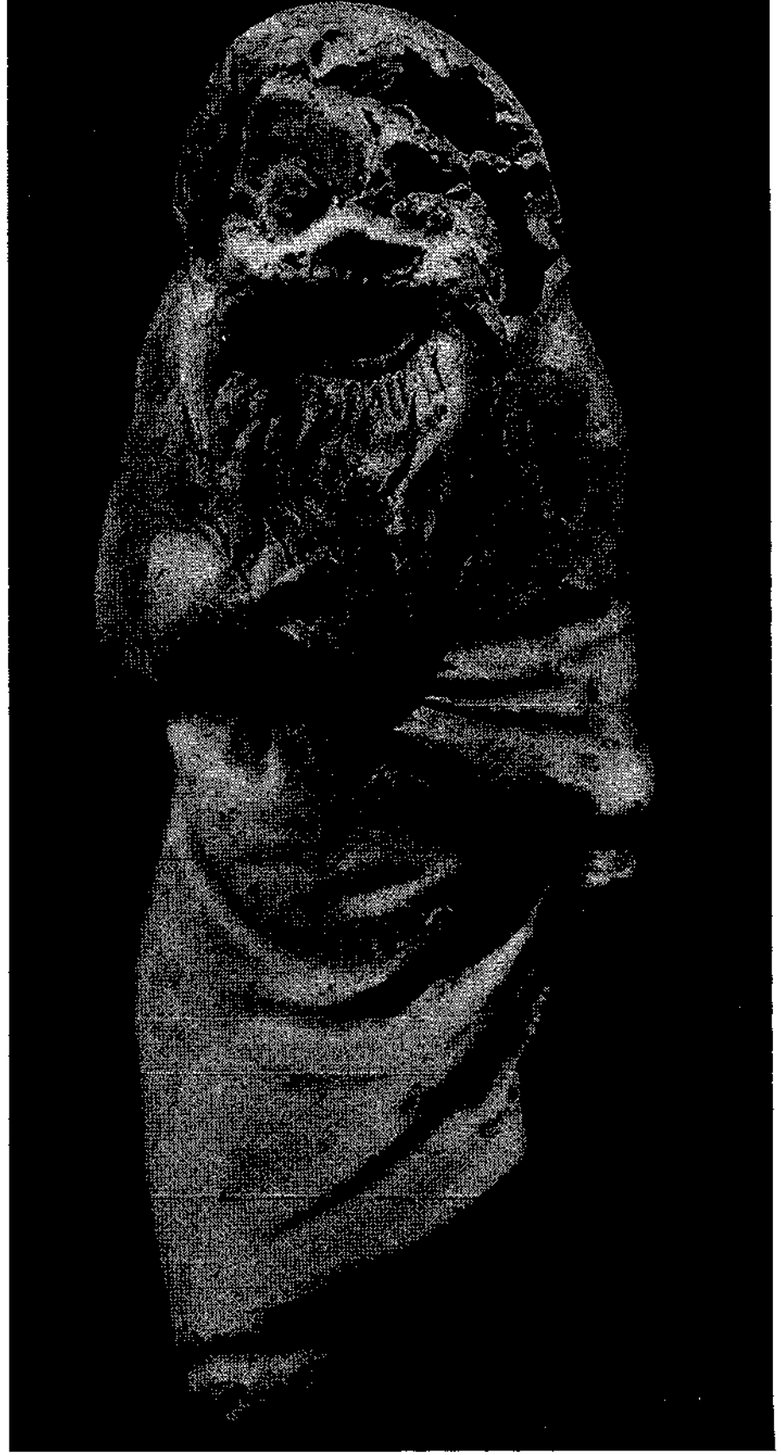


Fig. 7. — Ἡγεμὼν πρεσβύτης, *figurină de teracotă din epoca elenistică — Callatis.*

Fig. 8. — Acrotere cu mască tragică, din epoca romană.

Fig. 9. — Acroteră reprezentînd o mască tragică feminină.

Fig. 10. — Acroteră cu mască tragică de factură barbară.

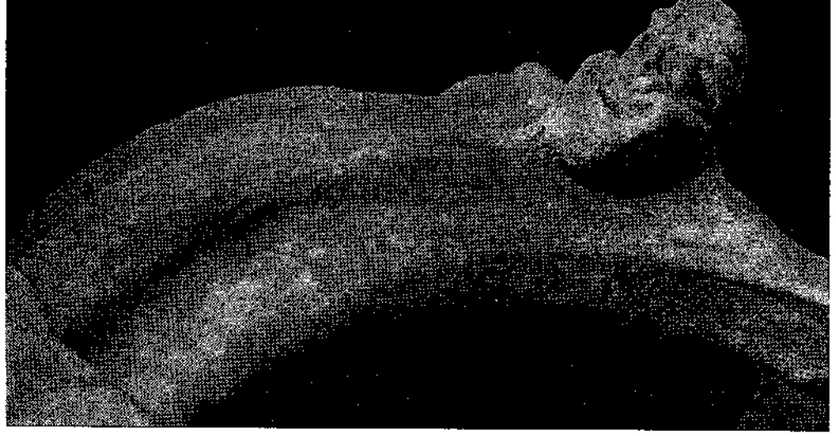


Fig. 11. — Toartă de amforă cu mască comică.

Mării Negre au fost vizitate de o trupă de actori ambulanți [41]; se poate presupune că Histria, Tomis și Callatis, bogate porturi comerciale, nu au fost ocolite în acest turneu și că localnicii au avut prilejul să asiste la reprezentațiile teatrale dramatice date de actorii greci. Evenimentul avea loc într-un mediu cultural evoluat, în care astfel de spectacole nu au un caracter neobișnuit decît prin sosirea unor metropolitani în turneu pe scenele coloniilor. Nu este cunoscută influența pe care teatrul antic reprezentat pe coasta dobrogeană ar fi avut-o asupra riturilor și ceremoniilor cu caracter teatral practicate de populațiile băștinașe; se poate afirma că spectacolul dramatic grecesc pe țărmul de vest al Mării Negre este un fenomen care aparține Eladei și istoriei teatrului antic clasic.

Mimusul în spectacolele de amfiteatru din epoca romană

4. În primele secole ale mileniului I e.n., procesul de evoluție a fenomenului teatral antic se sfîrșea; închegat în forme dramatice înalte, închise influențelor din afară, teatrul antic rămînea izolat între zidurile cetăților. Mai puțin intriga, miturile tragice sau sensurile filozofice care reflectau realități străine, cît caracterele comice desprinse din spectacolul antic ar fi putut pătrunde în spectacolele cu caracter teatral ale triburilor învecinate, alături de măștile vesele din alaiul dionisiac. Ipotezele rămîn însă temerare. Analogia cu evoluția unui element arhitectural de epocă romană, acrotera modelată în lut ars, olan de ornament, deschide o perspectivă în sesizarea procesului de întrepătrundere a elementelor artei teatrale culte și populare. Acroterele reprezintă măști de teatru tragice de factură clasică, măști de regi cu *ónkos* înalt, cu decorul de bucle lucrat cu îngrijire, respectînd canoanele expresiei tragice în stilizarea liniilor figurii și aducînd totuși în proeminențele violent dezvoltate un realism de stil tîrziu. Dar motivul de decorație se reîntîlnește imprimat în argilă galbenă, grea, cu reliefuri plate, grosolane, și nu numai « *barbaria* » stilului surprinde; masca se schimbă în întregime: prelungă, cu gura enormă, trasată în linii grotești și contururi groase, păstrează din vechea formă doar cadrul de șuvițe abia schițate, expresia devenind similară cu cea a măștii de teatru popular de mai tîrziu. Transformarea ar fi putut avea loc în concepția primitivă a dansatorului trac care a asimilat masca de teatru clasică sau, invers, prin influența jocului de măști barbar asupra colonului străin; oricum, reflectarea — în acest element ornamental — a unui motiv decorativ real probează existența procesului de preluare

[41] Cf. V. N. Vsevolodski-Gherngross, *Русский театр от истоков до середины XVIII в.*, vol. I, Academia de Științe a U.R.S.S., Moscova, 1957, p. 20.

a modalităților de exprimare teatrală, indiferent dacă modul în care acesta se produce nu este cunoscut exact.

Măștile de teatru tragice și comice de origine romană, imprimate pe mici plăci votive sau aplicate în laitmotiv pe opaițe, nu mai sînt decît simple podoabe, confundate cu floarea ori frunza, din studiul cărora se poate constata doar începutul unei geometrii decorative de un nou ordin. Ca și cultul zeului Dionysos (Liber), care-și pierde în Dacia Romană caracterul de spectacol teatral primitiv, rămînînd schema unui ritual obligat, religios, masca de teatru, a cărei reprezentare plastică figurativă poate constitui un indiciu material al prezenței sale în viața comunității, devine un motiv decorativ geometric, cu semnificație convențională, marcînd perimarea unei tehnici în arta teatrală.

Civilizația romană adusă de cuceritori în Scythia Minor și în Dacia are o influență contradictorie asupra istoriei artei teatrale. Sistemul teatral antic cunoaște o decadență lentă, fiind înlocuit cu ritualuri religioase tainice sau jocuri sîngeroase de amfiteatru. Arta înaltă a teatrului grec este secundată de luptele de gladiatori, spectacole publice cu caracter oficial organizate de cuceritori în cetățile grecești și în întreaga Dacie Romană. Acest spectacol de divertisment sălbatic era oferit poporului la sărbătorile zeilor și aniversările împăraților în imensele amfiteatre din Roma imperială sau în cele clădite modest, ale căror vestigii sînt semnalate însă în orice regiune cuprinsă vreodată de lumea romană. La Sarmizegetusa a fost dezvelit în întregime amfiteatrul a cărui construcție [42] presupune desfășurarea atît a luptelor de gladiatori — *munera* — , cît și a luptelor cu animale sălbatice — *venationes*. Amfiteatrul din Porolissum, atestat într-o inscripție din anul 157 e.n. [43], a fost identificat, dovedindu-se existența unui *circ* roman pe teritoriul Daciei încă din primele decenii ale colonizării [44]. În epoca romană mare centru al luptelor de gladiatori, orașul Tomis a avut un amfiteatru a cărui existență este recunoscută prin dezgroparea a numeroase stele funerare ale gladiatorilor; Tomis era centrul politic și religios al comunității orașelor grecești de pe țărmul mării [45]. Într-o epigramă funerară din Tomis este pomenit un pontarh și arhiereu — preot al cultului împăratului de la Roma — originar din Neapolul Samariei, care și-a îndeplinit oficiul oferind spectacole cu lupte de gladiatori și a purtat în această calitate coroana de aur și mantia de purpură [46].

Tradiția războinică a luptelor sîngeroase din arenă, spectacole impuse — în condițiile cuceririi romane — de obligațiile politice contractate atît de dacii învinși, cît și de coloniile grecești de sub protectorat roman, nu durează după părăsirea Daciei, fiind străină de rosturile și cerințele populațiilor locale. Eticheta ceremonialului de închidere a programului în spectacolele de amfiteatru prevedea însă spectacolul de *mimus*, reprezentație comică a cărei înflorire va atinge gloria *atellanelor*. Arta

Fig. 12. — Acrobat, bronz din epoca romană.

[42] L. Friedlaender și F. Drexel, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, vol. IV, Leipzig, 1921, p. 226.

[43] « *amphitheatrum vetustate dilapsum* »; cf. *Corpus Inscriptionum Latinarum*, ed. Th. Mommsen, Berlin, 1873, III, 836, p. 167.

[44] M. Macrea, *Șantierul arheologic Porolissum*, în *Materiale și cercetări arheologice*, vol. VIII, București, 1962, p. 496—497.

[45] Gh. Ștefan, *Noi monumente epigrafice relative la gladiatorii din Tomis*, în *Buletinul științific al Academiei* R.P.R., t. I, 1948, nr. 1, p. 8.

[46] L. Robert, *Les gladiateurs dans l'Orient grec*, Paris, 1940, p. 101—103.

teatrală rămîne ca o posibilitate viitoare în manuscrisele vechilor comedii și tragedii, dar se continuă viu și în permanentă schimbare în spectacolul mimusului roman, în acțiunea de a imita moravurile vremii și, etapă nouă în arta dramatică, în acțiunea de a se imita pe sine însuși. *Mimusul*, gen de spectacol cîntat, dansat și vorbit, și *mimul*, actor, a căror existență continuă să fie atestată « în regatele romano-barbarice la sfîrșitul secolului al VI-lea » [47], se confundă cu jocurile histrionilor de bîlci, saltimbanci și *joculatores* din epoca medievală.

Știri cu privire la existența mimilor ori a spectacolelor de *mimus* în Dacia ori în coloniile grecești nu sînt consemnate în monumentele epigrafice sau în scrierile autorilor antici, dar existența acestora poate fi dedusă în mod indirect, cu rezerva cercetărilor viitoare. Condițiile de desfășurare ale acestui soi de spectacol — o simplă estradă de lemn, o pelerină scurtă, cîteva pete de culoare pe obraz, clopoței și tamburine — făceau ca exhibiția mimilor să se poată improviza și executa cu ușurință la sărbători publice, în amfiteatre — ca interludii comice — sau în timpul petrecerilor populare din bîlciuri [48]. Un izvor antic din secolul al II-lea e.n., Lucian din Samosata, în dialogul *Despre dans*, conchide asupra esenței artei mimusului în spectacolele epocii imperiale : « După cum am spus, imitația este îndeletnicirea cea mai de seamă a unui dansator *(mim.-N.ns.)*, ca este țelul lui, pe care îl realizează prin mișcări, ca și în arta oratoriei, mai ales a declamației; căci ceea ce poate fi îndeosebi lăudat în arta celor care declamă este felul în care ei se identifică cu persoana înfățișată, însușindu-și firea și vorbirea fie a unor mari eroi, fie a unor omorîtori de tirani, fie a oamenilor săraci ori a plugarilor, căci, jucînd rolul acestora, ei trebuie să arate în lumină potrivită felul de a fi al fiecăruia »; și mai departe: « . . . pe bună dreptate italicii numesc dansul *pantomimă*, desigur, pentru ceea ce el înfăptuiește (. . .). Dansatorul se cuvine să rămînă lipit de realitate și să se identifice cu ceea ce interpretează. În general, arta de a dansa susține că redă și imită deprinderi și pasiuni, înfățișînd pe scenă cînd un îndrăgostit, cînd un mînios sau pe vreunul cuprins de furii, cînd un om copleșit de necazuri — totul însă cu măsură . . . ». Dansul « are la îndemînă un meșteșug variat, în care se împletesc toate genurile: cîntecul flautului sau al sirinxului, bătăile din picior, sunetul chimvalului, mlădierea interpretului și armonia glasurilor omenești » [49]. Mimii și actorii bizantini, măscăricii și bufonii epocii feudale sînt specialiștii de mai tîrziu ai acestei îndemînări a mimilor profesioniști din epoca antică romană.

Fig. 13. — Opaiț cu măști comice — Apulum.

[47] G. Tavani, *Mimo*, în *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VII, Roma, 1960, p. 603.

[48] « Pe Dunăre trec în jos și în sus corăbii de comerț grecești și vase de război romane ori bărci de pescari și călători indigeni . . . la graniță se țin bîlciuri unde vin din amîndouă părțile negustori și mușterii . . . ». Cf. V. Pârvan, *Salsovia*, București, 1906, p. 12.

[49] Lucian, *De saltatio*, cap. 65 și 67—68. Cf. Lucian din Samosata, *Despre dans*, *op. cit.*, p. 290 și 291.

Evoluția formelor teatrale arhaice la sfîrșitul mileniului I e.n.

5. În epoca veche, formele teatrale primitive din civilizațiile locale nu s-au dezvoltat în mod izolat, ci sub influența manifestărilor similare din arta și religia popoarelor care au cucerit și colonizat aceste ținuturi. În comparație cu culturile clasice ale antichității, asemănarea observată între unele ritualuri străvechi autohtone și dionisiile grecești ori sărbătorile romane nu poate constitui însă o bază în demonstrarea tezei circulației și împrumutului integral al acestor forme de spectacol.

Dacă procesul de apariție și constituire a formelor teatrale arhaice este sesizat ca o acțiune continuă, de combinare și imitare a imaginilor teatrale sub impulsul unei mișcări provenite din contactul cu arta înaltă a teatrului antic și medieval, el este desprins de condițiile economice și sociale ale timpului și locului în care se produce. În *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*, Waldemar Liungman susține și ilustrează teoria circulației și împrumutul formelor în cultura universală prin tezele emise asupra originii jocurilor cu măști din evul mediu timpuriu, în sudul și centrul Europei. Pornite de pe țărmurile Eufratului, străvechile mituri și legende asiriene s-au răspîndit în lumea Orientului antic. Din Babilon și Summer, de-a lungul drumurilor de comerț ale Asiei Mici, ajung în insulele Mării Egee și în Grecia continentală, împrumutînd scheme, subiecte, teme și eroi mitologiei elenice. Circulația continuă spre Tracia și Dacia nordică; în condițiile schimbate de timp și spațiu ale lumii barbare, ciclurile cunoscute din culturile clasice ale antichității se repetă: ca derivații secundare ale cultului dionisiac, ivite din integrarea formelor de teatru arhaic grec în riturile magice străvechi ale populațiilor locale, jocurile țărănești cu măști din epoca feudală și-ar avea originea în acest fenomen al circulației formelor, în împrumutul schemelor teatrale din civilizațiile înalte ale antichității [50]. Indicii străvechi în jocurile cu măști din epoca feudală infirmă însă această teză. Elementele de artă teatrală primitivă au apărut și s-au constituit în riturile arhaice din ținuturile carpato-dunărene cu mult înainte de contactul acestora cu civilizația greacă și romană.

Transmisiunea reală a elementelor de artă teatrală în cadrul culturilor și civilizațiilor din epoca veche este însă posibilă prin contactul populațiilor al căror nivel de dezvoltare istorică coincide. Acest fenomen poate fi urmărit în ținuturile carpato-dunărene după migrația popoarelor, cînd începe pătrunderea slavilor, în secolele VI—VII e.n. Prin asimilarea unor elemente ale culturii vechi slave de către populația daco-romană de la nordul Dunării și prin apariția unor forme teatrale de tranziție se manifestă continuitatea procesului istoric de evoluție a formelor de artă teatrală arhaică. Unul din domeniile în care se observă această legare a fenomenelor de cultură din epoca veche cu cele din epoca feudală — prin intermediul formelor de tranziție generate de contactul cu jocurile rituale vechi slave — este istoria formelor teatrale arhaice și populare. În secolul al VI-lea e.n., scriitorul bizantin Procopius din Caesarea menționează vechi credințe ale sclavinilor și anților, triburi slave de la Dunăre: « Ei mai cinstesc rîuri, nimfe și alte zeități și jertfesc tuturor acestora, iar cu prilejul jertfelor fac prorociri » [51]; nimfele pomenite de Procopius sînt probabil *rusalcele* și *vilele*, divinități adorate de slavii păgîni [52]. Între « sărbătoarea trandafirilor » și a pomenirii morților la romani, *Rosalia*, și jocurile războinice funerare de la pomenirea morților practicate de vechii slavi se revelă analogii regăsite în jocurile țărănești cu măști de rusalii din primele secole ale mileniului al II-lea e.n. în sud-estul european. *Pir* sau

[50] W. Liungman, *Traditionswanderungen Euphrat—Rhein, Studien zur Geschichte der Volksbräuche*, partea a II-a, în *Folklore Fellows Communications*, vol. XLIX, nr. 119, Helsinki, 1938.

[51] Procopius, *De bello Gothico*, III, 14, 24. Cf. Procopius din Caesarea, *Războiul cu goții*, trad. H. Mihăescu, București, 1963, p. 157.

[52] *Istoria Romîniei*, vol. I, Ed. Acad. R.P.R., București, 1960, p. 753.

strava, ospățul funerar, și *trizna*, jocurile de luptă rituale la mormînt ale slavilor păgîni au intrat în contact — o dată cu așezarea triburilor slave — cu riturile arhaice din zona carpato-dunăreană și acest proces a dus la absorbirea și cristalizarea lor în forme noi.

În cercetarea procesului istoric al apariției și dezvoltării formelor teatrale de tranziție la sfîrșitul mileniului I e.n. se observă similitudini și analogii cu fenomene de cultură și civilizație străveche, care aparțin istoriei universale a artei teatrale. Proscrierea mascaradelor păgîne în sinodul de la Auxerre, unde au fost pronunțate prescripții formulate în anul 585 e.n. [53], sau unele din canoanele conciliului trullan, ținut la Constantinopol, în anul 692 e.n. [54] leagă sub interdicția «cervulum et vetulam facere» toată aria europeană. Identitatea formelor și modalităților teatrale este însă aparentă, reale sînt analogiile existente în procesul de apariție și formare a imaginilor teatrale în ritualurile străvechi indo-europene. În împrejurări schimbate de timp și de loc, dar în condiții identice de dezvoltare economică și orînduire socială, apar forme de artă teatrală a căror comparare poate conduce la concluzia greșită a unei origini comune, unice, la teoria *substratum*-ului.

Elementele de artă teatrală din riturile, ceremoniile și spectacolele din epoca străveche au continuat să se dezvolte de-a lungul timpului și urmele lor se regăsesc în arta teatrală populară românească. Mascarea magică în jocul călușarilor, travestirile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măști din Munții Vrancei sînt forme evoluate ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ținuturile carpato-dunărene. Transmisiunea elementelor de artă teatrală arhaică în jocurile țărănești cu măști din epoca feudală este strîns legată de sensul inițial al acestor elemente în ceremoniile rituale străvechi, iar evoluția lor este determinată de continuarea sau încetarea procesului de cunoaștere care generează structura și funcția imaginii teatrale. Condiționată de schimbările survenite în relațiile sociale și economice de-a lungul epocilor istorice, dezvoltarea formelor teatrale arhaice a continuat și lanțul transformărilor succesive prin care au trecut imaginile teatrale de la originile lor arhaice, «lanțul de aur al tradițiilor, care nu stă în repaus într-o casetă pecetluită, ci, tot atît de minunat ca stelele pe cer, își săvîrșește eterna sa mișcare» — cum scria Saint Yves —, constituie puntea de legătură între arta și civilizația dispărută a timpurilor străvechi și arta teatrală populară românească.

[53] Cf. C. J. Hefele și H. Leclerq, *Histoire des Conciles*, vol. III, Paris, 1909, p. 214 și urm.

[54] Cf. E. Schneeweis, *Die Weihnachtsbräuche der Serbo-Kroaten*, Viena, 1926, p. 147.

Capitolul al II-lea

FORME VECHI DE ARTĂ TEATRALĂ POPULARĂ ÎN EPOCA FEUDALĂ

Apărute în riturile, ceremoniile și spectacolele din civilizația străveche a triburilor tracice și a comunităților geto-dace, elementele de artă teatrală arhaică au continuat să se dezvolte în prezența civilizațiilor antice grecești și romane și, mai tîrziu, prin asimilarea unor elemente ale culturii vechilor slavi. Măștile de blană și de lemn, accesoriile ornamentale cu sens simbolic, dansurile mimetice și scenele de pantomimă au evoluat în cadrul ritualurilor magice, dar la originea apariției lor sînt modalitățile primare de expresie teatrală, deghizarea și acțiunea imitativă, acte logice, utile și necesare în procesul muncii, deprinse prin observarea rațională a naturii. În structura imaginilor teatrale din jocurile țărănești cu măști se pot distinge urmele străvechii lor origini, legate de procesul muncii sau de relațiile de gintă și de trib. Compararea și asocierea elementelor de artă teatrală arhaică din compoziția acestor imagini cu datele și relatările istorice speciale cuprinse în izvoarele antice și bizantine, în cronicile medievale ruse, bulgare, sîrbe revelă proveniența lor din fondul originar comun al civilizației și culturii arhaice carpato-balcanice. Imaginile teatrale din jocurile țărănești cu măști au ajuns însă la fixarea structurii lor interioare în secolele X-XIII, în vremea feudalismului timpuriu.

În comparație cu originile străvechi ale procesului, materialul pozitiv de cunoștințe care formează baza cercetării istorice provine din izvoare tîrzii. Informațiile istorice, foarte rare înainte de secolul al XVIII-lea, se compun în special din mențiuni și descrieri ale datinilor și petrecerilor țărănești din epoca feudală. Scrierile cronicarilor moldoveni și munteni, cronicile anonime, manuscrisele și tipăriturile de limbă și literatură veche românească, lexicoanele și istoriile vechi românești și străine conțin mărturiile autentice ale cărturarilor despre jocurile țărănești din bătrîni de la sate și curți boierești și domnești. În sunetul cimpoaielor și tobelor de piele, eroii proveniți din rituri arhaice cu idoli și măști, *turca* sau *brezaia*, *unchiașii* și *moșnegii*, *călușarii*, *cucii*, *drăgaica* și *paparudele* celebrau rodirea turmelor și a cîmpurilor, privegherea morților, echinocțiile și solstițiile calendarului natural, trecerea anotimpurilor și mersul stelelor.

Formele vechi de artă teatrală populară — jocurile țărănești cu măști din epoca feudală — sînt puntea de legătură între ceremoniile și pantomimele magice din epoca arhaică și

teatrul popular din secolul al XIX-lea, între dansurile rituale cu măşti, dezvoltate în cadrul confederaţiilor sau uniunilor de obşti agricole şi păstoreşti de la sfîrşitul mileniului I e.n. şi spectacolele dramatice populare, irozii ţărăneşti, reprezentaţia de păpuşi şi teatrul haiducesc.

În epoca feudală, datinilor şi petrecerilor ţărăneşti li se suprapun jocuri şi spectacole publice aduse din Bizanţ, între eroii şi temele teatrale cu origini arhaice şi cele medievale, de provenienţă balcanică, încep lente întrepătrunderi. Populaţia ţărănească, în contact cu civilizaţia oraşelor, veche de cîteva secole, cunoaşte manifestări spectaculare străine, sosite pe calea Orientului şi a Occidentului, prin circulaţia ceremonialurilor şi divertismentelor cu caracter teatral. Dezvoltarea formelor vechi de artă teatrală populară este influenţată de întîlnirea cu eroii teatrului de păpuşi oriental, cu măscăricii de curte şi saltimbancii acrobaţi, cu pehlivanii şi soitarii ajunşi din curţile palatelor domneşti şi boiereşti în pieţele tîrgurilor. Arta mimilor bizantini în spectacolele din bîlciuri şi iarmaroace, exhibiţiile comice ale măscăricilor şi soitarilor, jocul *karagöz*-ului şi apariţia uriaşului *geamăla* pe catalige aduc motive orientale străvechi, de origine indiană şi persană, prinse şi imitate cu fantezie în jocurile ţărăneşti cu măşti. În acelaşi timp, în satele locuite de maghiari şi saşi, pe lîngă spectacolele tradiţionale care provin din fondul medieval apusean, sînt preluate şi reprezentate ceremonialuri teatrale cu origini sud-slave, ca *boriţa cucilor* la ceangăi, sau eroi şi teme de improvizaţie dramatică din datinile romîneşti, ca episoadele comice din jocul caprei intercalate în jocul de nuntă al ţăranilor saşi, *căluţii*.

Circulaţia schemelor şi modelelor teatrale în epoca feudală creează condiţii noi de dezvoltare pentru formele vechi de artă teatrală populară; dar, de la străvechile pantomime cu măşti pînă la reprezentaţiile dramatice improvizate în alaiurile ţărăneşti de mascaradă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, evoluţia imaginilor teatrale, a structurii şi funcţiei lor, a fost determinată de fenomenele autohtone de viaţă socială, de transformările istorice din activitatea economică şi socială a poporului.

În istoria formelor vechi de artă teatrală populară, imaginea teatrală este ea însăşi un proces în permanentă dezvoltare istorică, evoluînd de la elementele de artă teatrală din dansurile de ceată străvechi pînă la imaginea teatrală iniţială, simplă şi izolată a eroului în jocurile teatrale cu măşti din epoca feudală; acest proces continuă să se dezvolte prin apariţia grupului de eroi, serii de imagini înlănţuite în compoziţia dramatică, sau se destramă în elemente de artă teatrală arhaică, acţiuni de ilustrare şi travestiri simbolice.

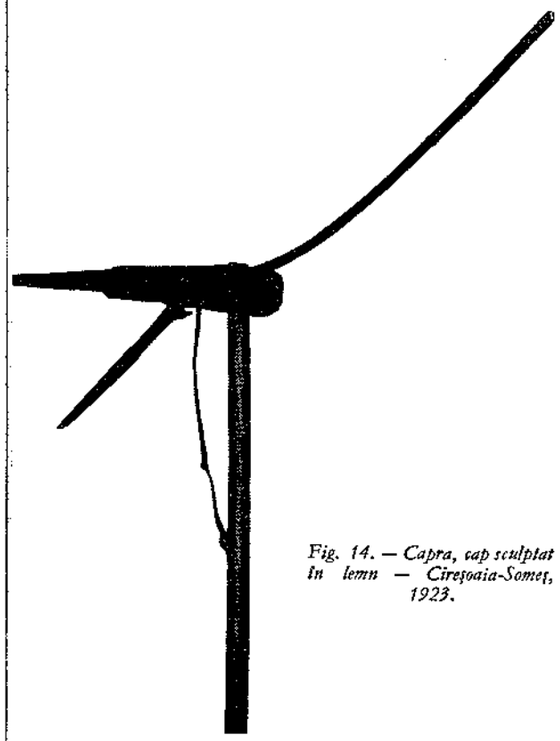


Fig. 14. — Capra, cap sculptat în lemn — Cireşoaia-Someş, 1923.

Deghizarea, imitarea unei acţiuni din realitate, pantomima, ilustrarea şi interpretarea acţiunii dramatice — modalităţi de expresie în evoluţia artei teatrale — erau concretizate în ceremoniile arhaice prin elemente de dans, decoraţie sculpturală şi picturală, muzică, improvizaţie poetică şi dramatică. Analiza acestor elemente componente ale imaginii teatrale, luate separat sau în ansamblu, nu rezolvă decît cunoaşterea procedeelor teatrale prin care este realizată imaginea. De la analiza manifestărilor exterioare ale procesului este necesară trecerea spre cercetarea modului în care se produce realizarea imaginii şi, în consecinţă, la cunoaşterea calităţilor de ordin structural, proprii şi particulare formelor vechi de artă teatrală populară.

Identificarea momentelor, acţiunilor şi eroilor reprezentaţi şi stabilirea corespondenţelor dintre imagini şi realitatea vie sau modelele imitate, deducerea scopului în care imaginea teatrală a fost creată iniţial şi sesizarea transformării treptate a acestui scop, determinarea sensului imaginilor teatrale — în dezvoltare sau pe cale de a înceta să existe, izolate sau organizate în sistemul complex al spectacolului popular —, a experienţei de viaţă şi concepţiilor care au stat la baza actului de cunoaştere şi reflectare sînt factori importanţi în reconstituirea istorică şi plasarea în timp a formelor vechi de artă teatrală populară. Transformările istorice din viaţa economică şi socială, procesele contrare din natură, din societate şi din gîndire, reflectate în imaginea teatrală, condiţionează schimbări neîncetate şi nelimitate în funcţia şi structura ei. În consecinţă, considerarea imaginii teatrale — existente ca proces viu, în continuă prefacere, în jocurile ţărăneşti cu măşti din epoca feudală — drept fenomenul prin care se manifestă concret procesul istoric

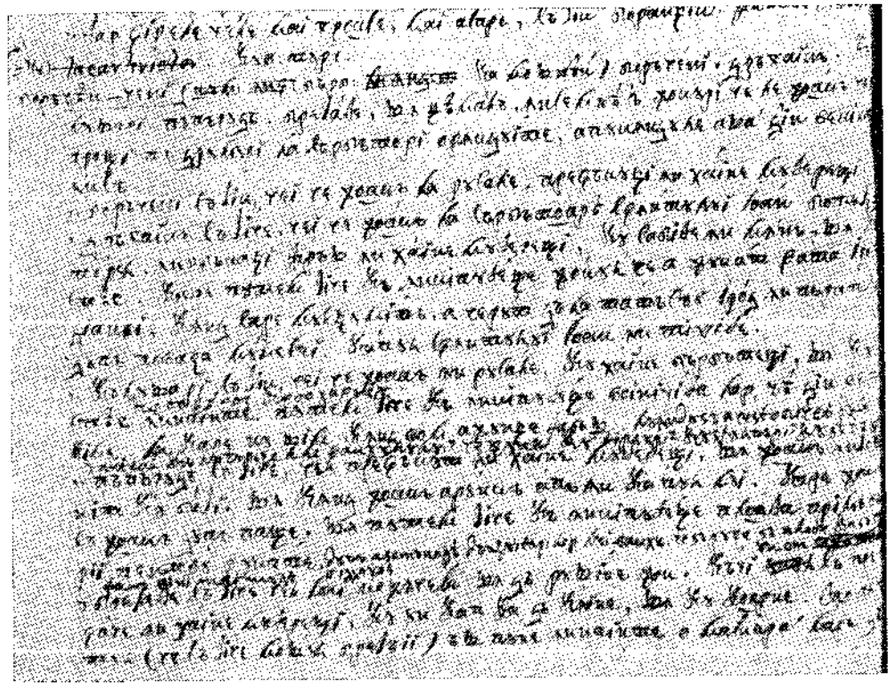


Fig. 15. — Borăcenii, drăgaica, căluşarii, păpăruda şi brezaia, jocuri ţărăneşti cu măşti consemnate de Iordache Golescu în Condica limbii rumîneşti *— manuscris original.*

de evoluţie a formelor vechi de artă teatrală populară deschide perspectiva cunoaşterii fazelor succesive ale procesului. Analiza istorică a imaginii teatrale din ceremoniile şi jocurile populare duce nu numai la descoperirea stratificărilor succesive, istorice pe care se bazează cronologizarea relativă a fenomenului teatral popular, dar şi la cunoaşterea evoluţiei imaginii, în scopul delimitării obiectului de studiu printre manifestările spirituale ale culturii populare.

În unele datini străvechi pot fi întrevăzute şi chiar reconstituite imaginile teatrale care au stat la baza practicilor magice iniţiale. Descîntece, rituri magice de terapeutică arhaică, ritualuri de secetă şi de pomenire a morţilor sînt ceremonii populare în care actul de metamorfozare teatrală s-a deplasat de la om la un obiect material. *Caloianul*, păpuşa de lut îngropată sau ruptă şi lăsată să plutească pe apă ori aruncată peste holdele verzi

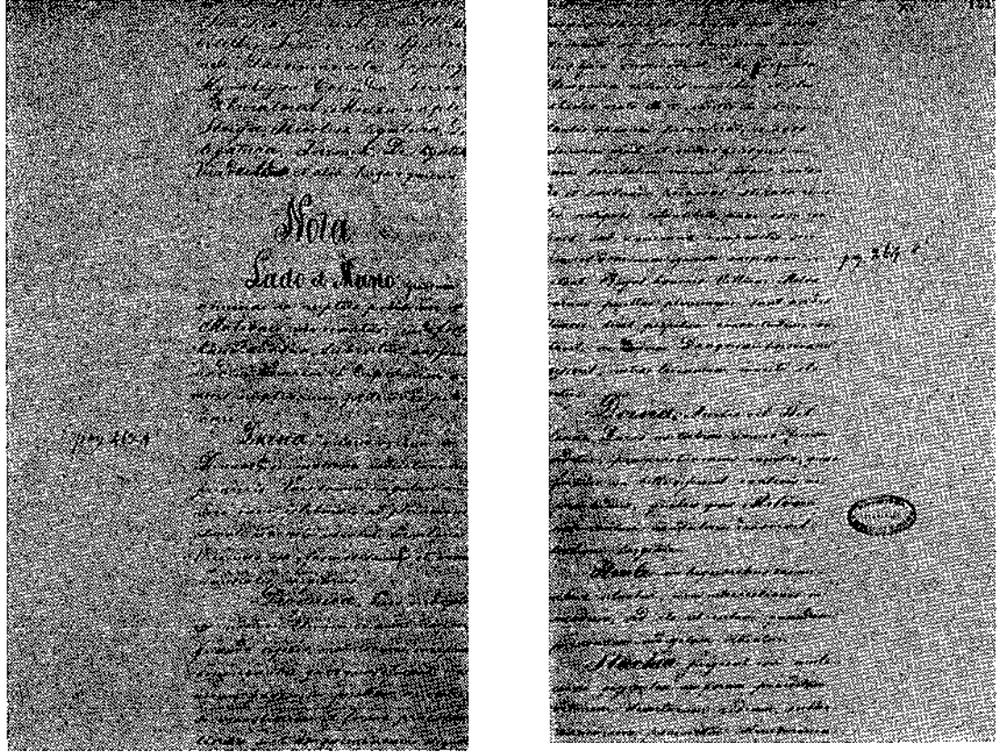


Fig. 16. — Drăgaica, consemnată în Descriptio Moldaviae, *copie latină din secolul al XIX-lea — manuscris.*

ca să aducă ploaia, momîia de paie îmbrăcată cu cămașă de in, *cămașa ciumei*, care era aprinsă în semn de stăvilire a molimii, *uitata*, păpușa de colac împletit cu chip de om, împărțită pentru pomana morților uitați, sînt simboluri în care s-au materializat reminiscențele unor străvechi imagini teatrale. În aceste ceremonii, imaginea teatrală vie este absentă și evoluția ei încheiată. Procesul de simplificare și schematizare a imaginii teatrale se observă și în alte datini străvechi, care pierd cu timpul caracterul de joc teatral, rămînînd acțiuni expozitive sau dansuri. *Paparudele* și *drăgaica* sînt consemnate în *Condica limbii rumînești*, spre anul 1832: «... drăgaică să zice cei ce joacă la sărbătoarea sfîntului Ioan botezătorul, înbrăcați iarăș în haine muierești, cu sabiie în mînă, șî cu steag (...) păpărudă să zice cel prefăcut în haine muierești, șî joacă înzovolit cu bozi, și cînd joacă aruncă apă în capul lui; care joc să joacă după paște și putem zice că închipuiește ploaia primăvării pentru bucate»[1]. Imaginea teatrală se transformă însă în alegoria simbolică a dansului pentru ploaie sau a reprezentării belșugului și încă în izvoare mai vechi este menționat acest sens al evoluției: fete tinere, cu ramuri de salcie prinse pe umeri, dansează paparuda, iar zîna drăgaica, împodobită cu spice și marame, trece printre lanuri la sărbătoarea secerișului[2].

Constanța reprezentărilor originare despre lume, a concepțiilor și a imaginilor generate de ele de-a lungul secolelor este aparentă. A afirma continuitatea procesului

[1] *Condica limbii rumînești alcătuită dă dumnealui Iordache Golescul, vel dvornic al Prințipatului Valahiei, în zilele preafnălțatului nostru domn Alexandru Dimitrie Ghica voevod* (vol. VII); B. A. R.P.R., fond. *Manuscrise rominești*, ms. 850, fila 201 v. /1400.

[2] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei;* cf. manuscrisul textului latin, copie din secolul al XIX-lea după originalul din arhivele rusești, *Descriptio Moldaviae* (Cantemiru); B. A. R.P.R., fond. *Manuscrise rominești*, ms. 5312, fila 172.

istoric de evoluție a formelor vechi de artă teatrală populară pe baza existenței aparent constante, intacte și inerte, a imaginilor teatrale cu origini arhaice regăsite în spectacolele populare din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea înseamnă «a concepe obiectele și procesele naturii izolat, în afara marii lor conexiuni generale; de aceea nu în mișcarea lor, ci în nemișcarea lor; nu ca fenomene în esență schimbătoare, ci ca fenomene stabile; nu ca ceva viu, ci ca ceva mort»[3]. Ceea ce rămîne cu caracter de lege din cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară este fenomenul permanentelor modificări ale imaginii teatrale: continuitatea procesului de evoluție istorică există și se manifestă prin transformările succesive ale imaginii teatrale cu origini arhaice, iar aceste transformări sînt determinate de mișcarea pe care reflectarea fenomenelor din viața și activitatea economică și socială a oamenilor, din relațiile omului cu natura și cu societatea, din gîndirea și mentalitatea lui o produce în structura imaginii. Evoluția interioară care determină durata în timp a imaginilor teatrale este însă condiționată de actul de reflectare inițial: elementele de cunoaștere rațională care au stat la baza structurii imaginilor teatrale străvechi constituie cauza rezistenței și a capacității de dezvoltare continuă a acestor imagini. Pe plan istoric general, constatările de sinteză cu privire la izolarea obștilor țărănești după prăbușirea sistemului sclavagist al lumii antice romane și la menținerea, în aceste condiții, a unei îndelungate rezistențe față de creștinismul primitiv confirmă concluziile istorice cu caracter special asupra tradițiilor folclorice care leagă civilizația feudalismului timpuriu de perioada căderii lumii antice și a marilor migrații de popoare[4], prin persistența formelor de cultură cu origini arhaice.

Jocurile țărănești cu măști, evoluate din riturile arhaice, sînt supuse influențelor ritualului creștin; între magia primitivă și concepția religioasă despre originea divină a lumii intervin relații contradictorii. Primele date istorice scrise sînt însoțite de reflecții și precepte morale: mustrări către veselia nesăbuită și desfrînarea datinilor păgîne în codicele copiate de monahi, cuviința cinului boieresc de a petrece sărbătorile din calendar după credința creștinească, departe de jocurile barbare cu idoli și măști ale norodului de jos, în cronicile și istoriile vechi romînești. Aceste considerații de ordin subiectiv anunță perspectiva istorică de dezvoltare a tendințelor contradictorii în arta și cultura societății feudale.

În epoca feudală, legăturile dintre arta populară și cea oficială — a cercurilor privilegiate ori religioasă —, de influență slavo-bizantină, se manifestă prin preluarea schemelor și modelelor artistice care pătrund în creația teatrală populară și sînt utilizate ca modalități noi în reflectarea realităților autohtone. În același timp, dacă relațiile dintre arta oficială și cea populară sînt bazate pe contactul și circulația formelor de spectacol, există o tendință de diferențiere între arta teatrală populară laică și reprezentațiile de teatru liturgic, care sînt — în epoca feudală — manifestări cu caracter oficial.

Pe vreme de secetă, paparudele dansau pentru ploaie, alaiul de copii bocea caloianul, preoții plecau în procesiuni pe

[3] F. Engels, *Anti-Dühring*, ed. a 3-a, București, E.S.P.L.P., 1955, p. 29.

[4] V. D. Koroliuk, *Некоторые спорные и нерешенные вопросы истории славянских народов в раннефеодальный период (VII—IX вв.)*, în *Актуальные проблемы славяноведения*, 33—34, Institutul de slavistică, Academia de Științe a U.R.S.S., Moscova, 1961, p. 106—107.

Fig. 17. — Păpăluga, consemnată în Descriptio Moldaviae, *copie latină din secolul al XIX-lea — manuscris.*

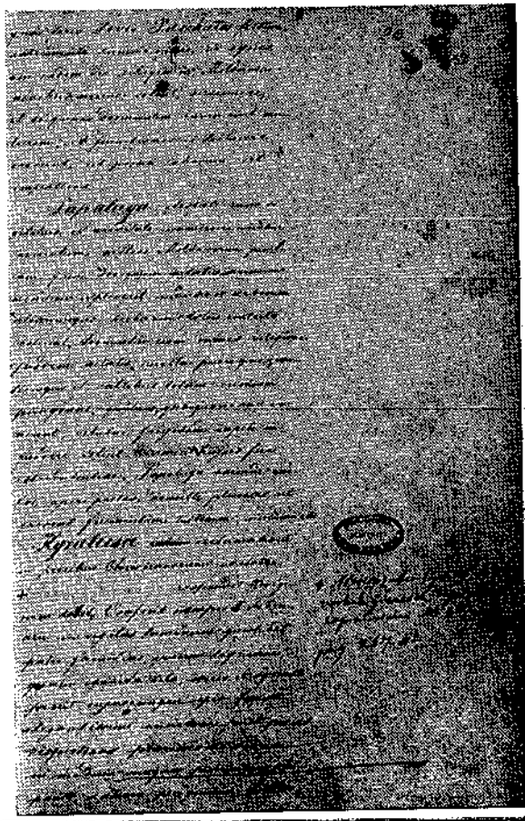


Fig. 18. — Copiii cu steaua și moșul — Lunca Cernii de Sus-Hunedoara, 1933.

ogoare cu moaștele unui mucenic și manifestarea păgînă străveche exista concomitent cu cea creștină; de sărbătorile crăciunului se cîntau colinde pe la casele țărănești și, la începutul secolului al XVIII-lea, în casele boierești juca brezaia [5]. Paralel însă cu aceste întrepătrunderi, diferențele dintre cele două categorii de manifestări rămîn distincte. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, *capra* este o formă aproape generală a jocurilor de petrecere țărănești, dar « preoții, și mai ales preoții bătrîni, nu vor s-o primească pe la casele lor, socotind-o un lucru neînvoit de legea creștinească » [6]. Din secolul al XVIII-lea, documentele de arhivă reprezintă un material original brut, care furnizează informații cu privire la intervenția forurilor laice în reglementarea desfășurării jocurilor teatrale populare. Sînt consemnate acțiuni oficiale îndreptate împotriva jocurilor de mascara ivite din străvechile rituri păgîne, spectacole lumești ale țăranilor iobagi și meșteșugarilor din sate și tîrguri. Ordinanța vicecomitelui din tractul Devei, emisă în 1783, prevedea supravegherea umblării cu *turca* în Hațeg și răspunderile pe care bătrînii satului, primarul și gornicul aveau a le da despre pașnica lui desfășurate [7].

În condițiile istorice ale țărilor românești nu era posibilă eliminarea totală a credințelor primitive: datinile țărănești, cu străvechi origini pastorale și agricole, nu puteau fi înlăturate, pentru că exista și continua să existe baza economică materială a considerării lor ca necesare în viața comunităților sătești. Vechile izvoare bisericești, tipăriturile religioase din secolul al XVIII-lea, conțin totuși date semnificative cu privire la evoluția funcțici pe care

[5] Anton Maria del Chiaro, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Veneția, 1718, p. 60.

[6] *Proiect de lucrări privitoare la limba și istoria națională* (anterior anului 1900. — *N. ns.*), fond. Gr. Tocilescu, *Manuscrise diverse*, vol. 40; B. A. R.P.R., fond. *Manuscrise românești*, ms. 5165, fila 3.

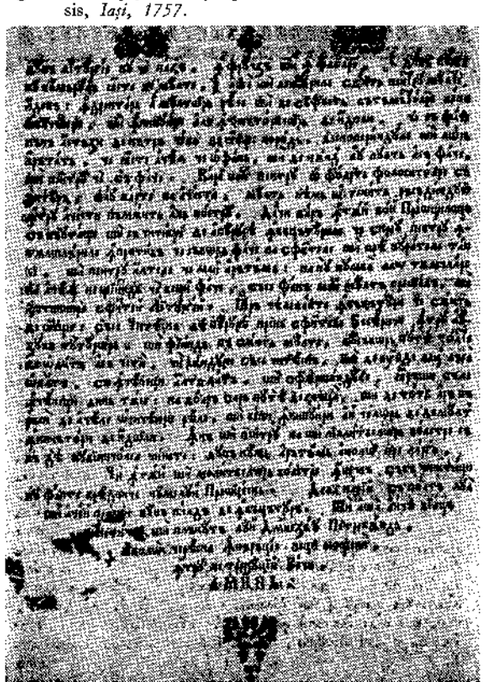
[7] T. Schmidt, *Turca în comitatul Hunedoarei*, în *Transilvania, revista Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român*, Sibiu, XLII, 1911, nr. 2, p. 138.

au avut-o jocurile țărănești cu măști în epoca feudală. Tălmăcite după originalele grecești și slavone, dar adaptate cu adaosuri speciale pentru circulația în întreg Răsăritul ortodox, *sinopsisurile* editate de tipografiile muntene și moldovene cuprind paragrafe revelatoare nu numai în privința luptei pe care forurile religioase din Bizanț și Kiev o duceau împotriva datinilor păgîne, dar și în privința transformărilor survenite în ideologia popoarelor care practicau aceste rituri, moștenite din epoca arhaică, în alt sens decît cel originar, de esență mitologică. După titlurile de paragrafe sau din comentariile jocurilor țărănești cu măști — *turca sau brezaia, rîsurile de priveghi, călucenii, cucii* — se observă că originea și semnificația străveche, păgînă a acestora nu se păstrează limpede în conștiința poporenilor, așa cum reiese din învățăturile spre « îndreptare a multor reale și de suflet vătămătoare vechi obiccaiuri și închipuiri ale închinătorilor de idoli, ce să face pănă astăzi de către cel de obște norod, descoperindu-le și lor arătat ce iaste aceaia ce o fac, și de cînd au luat a să face și pentru ce să face » [8].

În interiorul formelor vechi de artă teatrală populară se păstrează reminiscențele imaginilor teatrale originare și apar indiciile formării noilor imagini; posibilitatea reconstituirii istoriei arhaice a jocurilor țărănești cu măști, cît și schițarea în perspectivă a dezvoltării lor ulterioare este direct condiționată de acest fenomen: prezența simultană a stadiilor succesive atinse de imaginea teatrală în cursul evoluției sale. În istoria culturii populare — și teza se aplică, desigur, și în domeniul special al artei teatrale populare — s-a demonstrat « neconsistența istorismului empiric, adică a fixării unor fenomene folclorice în anumite jaloane istorice concrete, a periodizării făcute pe veacuri și nu pe stadii ale conștiinței » [9]. În lunga epocă a orînduirii feudale, procesul istoric de evoluție a formelor vechi de artă teatrală populară nu poate fi delimitat cronologic, dar, deși existența jocurilor țărănești cu măști este constatată pînă în contemporaneitate, concepțiile despre lume care stau la baza creației imaginilor teatrale aparțin culturii populare dezvoltate în epoca feudală.

Jocurile țărănești cu măști din epoca feudală se încadrează în istoria universală a artei teatrale populare prin relații de ordin tipologic, care pot fi stabilite în timp și în spațiu. Între vechile jocuri teatrale românești și manifestările de teatru popular din zona europeană există însă corespondențe directe, care presupun și relații de ordin genetic. Cea mai veche relatare cunoscută cu privire la jocurile țărănești cu măști din vremea feudalismului timpuriu este cuprinsă în scrierile lui Demetrios Chomatianos, arhiepiscop de Ohrida; mărturisirea unui omor făptuit de baciul unei stîni în sudul Macedoniei, la începutul veacului al XIII-lea, dă prilej descrierii unui vechi joc păgîn, care se cheamă *rusaliile:* « ... Se adună cei mai tineri și cutreieră satele din jur și, cu niște strigări și danțuri și sărituri neogoite și cu schime de teatru, cer în folosul lor daruri de la locuitori » [10].

Fig. 19. — Prefața la Synopsis, *Iași, 1757.*



[8] *Synopsis, adecă adunare de multe învățături, care acum intîi s-au tipărit întru acestaș chip (...) cu osteneala și toată chieltuiala a preasfințitului mitropolit al Moldaviei, Kyr Iacov, întru a sa tipografie, în sfînta mitropolie în Iași (...). S-au tipărit de Grigorie Stanovici tipograf și s-au diorthosit de Eyloghie monah*, Iași, 1757, fila 2 v.

[9] G. D. Gacev, la discuțiile celui de-al IV-lea Congres internațional al slaviștilor (Moscova, 1958), în *IV международный съезд славистов. Материалы-дискуссии*, vol. I, Moscova, 1962, p. 524.

[10] După F. Miklosich, *Die Rusalien*, Sitzungsberichte der klassischen Akademie der Wissenschaften, *Phil.-Hist.*, XLVI, Viena, 1864, p. 3.

Cercetarea evoluției istorice a formelor vechi de artă teatrală populară și, în special, a originii lor rămîne un domeniu al ipotezei. În serbările medievale din Europa occidentală se regăsesc urmele unor obiceiuri păgîne care pot să ducă la concluzia existenței istorice, în timp, a unei origini comune străvechi pentru întreg spațiul european. Edictul din anul 1444 al Universității din Paris cuprinde o descriere a *sărbătorii proștilor*, în vremea postului: « Chiar în timpul slujbei, punîndu-și măști monstruoase, îmbrăcîndu-se în veșmintele femeilor sau în piei de leu, ei își dansează horele aici, în biserică; în mijlocul bisericii cîntă cîntece necuviincioase și pînă și în altar, în apropierea preotului care slujește, mănîncă de dulce; tot acolo joacă și cărți; afumă cu cădelnițe în care ard mocnit tălpi vechi și se poartă în salturi prin întreaga biserică »[11]. Gramota țarului Alexei Mihailovici din anul 1648 poruncea să nu fie primiți pe la case « *skomorohii* (măscăricii) cu dombre și cu gusle și cu diferite jocuri » și prevedea că « nu e voie de umblat cu urși și de dansat cu rămurele și cu nici un fel de minuni drăcești și să nu pună măști *(licina)* pe față și să nu îmbrace *iapa dracului* »[12]. Pot fi găsite analogii cu toate vechile jocuri țărănești cu măști, *turca* sau *brezaia*, *unchiașii*, *cucii*; totuși, în documentele medievale există date pe baza cărora se poate ajunge la constatarea că, încă din timpuri foarte vechi, în istoria artei teatrale populare europene apar forme distincte a căror existență nu poate fi explicată numai prin evoluția nesincronă a unor elemente de cultură inițial comune.

Ordinea tratării formelor vechi de artă teatrală populară din epoca feudală este dictată de structura și funcția imaginii și urmărește să dezvăluie sensul particular, propriu și original în care a evoluat arta teatrală în jocurile rituale cu origini arhaice.

Călușul

1. În anul 1716, Dimitrie Cantemir scria cel mai vechi studiu istoric cunoscut al jocului *călușul*, cuprins în capitolul al XVII-lea, *Despre năravurile moldovenilor*, din *Descriptio Moldaviae:* « Jucătorii se numesc *călușari*, se adună o dată pe an și se îmbracă în straie femeiești. În cap își pun cunună împletită din pelin și împodobită cu flori; vorbesc ca femeile și, ca să nu se cunoască, își acoperă obrazul cu o pînză albă. Toți au în mînă cîte o sabie fără teacă cu care ar tăia îndată pe oricine ar cuteza să le dezvelească obrazul. Puterea aceasta le-a dat-o o datină veche, așa că nici nu pot să fie trași la judecată cînd omoară pe cineva în acest chip. Căpetenia cetii se numește starițț, al doilea primicer, care are datoria să întrebe ce joc poftește starițul, iar pe urmă îl spune el în taină jucătorilor, ca nu cumva norodul să audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii. Căci ei au peste o sută de jocuri felurite și cîteva așa de meșteșugite, încît cei ce joacă parcă nici nu ating pămîntul și parcă zboară în văzduh. În felul acesta petrec în jocuri necontenite cele zece zile între înălțarea la cer a lui Hristos și sărbătoarea Rusaliilor și străbat toate tîrgurile și satele jucînd și sărind »[13].

Măștile de pînză albă ale călușarilor din Moldova[14] și Muntenia[15] în secolele XVIII—XIX, masca *blojului* — *mutul călușarilor* (primicerul), « dansul cu măști al călușarilor »

[11] După A. K. Djivelegov, *Итальянская народная комедия*, Moscova, 1962, p. 163.

[12] După V. N. Vsevolodski-Gherngross, *Русская устная народная драма*, Moscova, 1959, p. 35. Jocurile *skomorohilor* sînt menționate în letopisețele rusești încă din anul 1068.

[13] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, cap. XVII, București, 1956, p. 248—249. Textul, cu mici diferențe de traducere și interpretare a perifrazelor, este identic cu cel al ediților vechi. În traducerea lui Iosif Hodosiu (1875) apare pentru prima oară adnotația *mutul călușarilor* lîngă cuvîntul *primicerin*.

[14] « . . . et ne dignosci possint, alba tela faciem contegunt ». Cf. manuscrisul textului latin, *Descriptio Moldaviae* . . ., fila 140.

[15] « . . . *Cu fețele învălite ca cu niște măști, ca să nu să vază obrazul lor* . . . » cf. *Condica limbii rumînești* . . . (vol. VII), fila 203/1401.

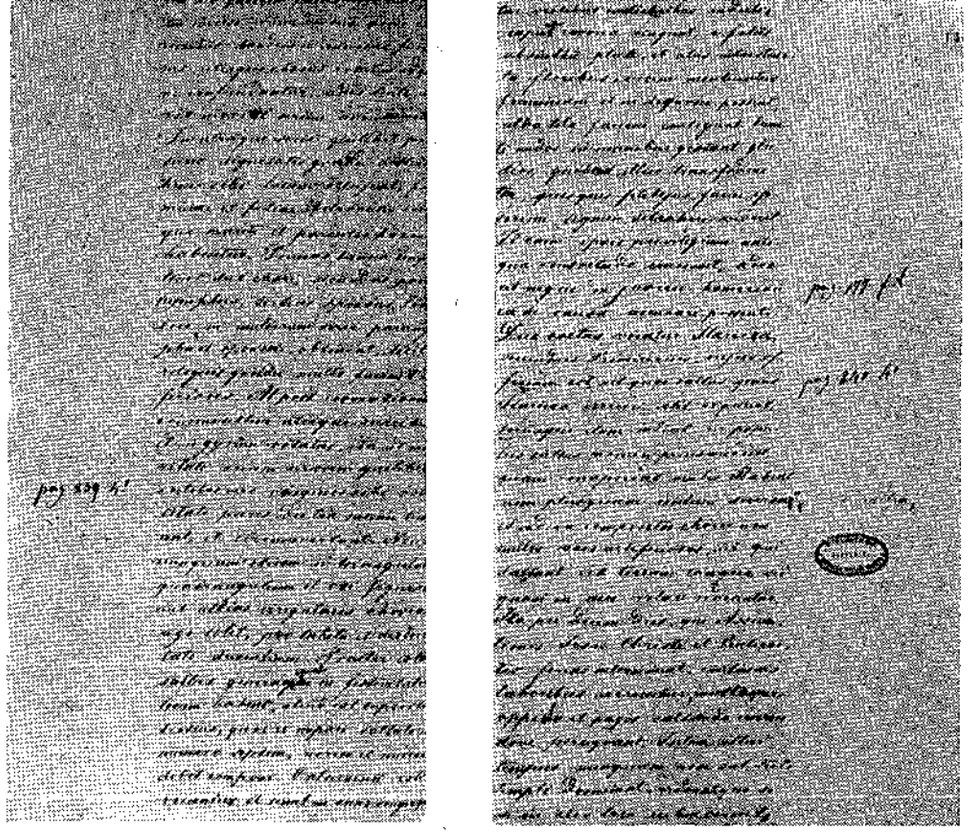


Fig. 20. — Călușarii, consemnați în Descriptio Moldaviae, *copie latină din secolul al XIX-lea — manuscris.*

din Transilvania în secolul al XVIII-lea[16], acțiunea mimată a luptei cu toiegele în Muntenia în secolul al XIX-lea[17], sînt elemente de artă teatrală, cu structură și proveniență arhaice, primordiale în jocul călușului românesc din epoca feudală.

Originile străvechi ale jocului au fost remarcate de mulți istorici și cercetători și prima ipoteză emisă, cea a fondului inițial roman, s-a sprijinit pe analogia cu dansurile de celebrare a războiului din antichitatea latină, elementele de artă teatrală străveche fiind raportate la originea unică a civilizației clasice[18]. Această ipoteză a devenit tradițională, fiind însușită și considerată exclusivă în încercările ulterioare de stabilire a originii jocului.

Asocierea fenomenelor de cultură populară contemporană cu civilizațiile străvechi din sudul balcanic, orientare proprie științei istorice moderne din secolul al XX-lea, a dus la ipoteza originii tracice a călușarilor, prin raportarea jocului la descrierea dansului antic tracic κολαβρισμός[19]. Legătura s-a stabilit prin observarea caracterului războinic al dansului românesc din vechime: cetele se luptau între ele și jucau mînuind săbii fără teci, cu sărituri înalte și rotiri meșteșugite pe loc. Dezvoltarea istorică inegală a formelor de artă teatrală cu origini străvechi este determinată de dezvoltarea neuniformă a economiei și relațiilor sociale de trib și de aceea în secolul al IV-lea î.e.n. a fost posibilă apariția dansului de arme ajuns la gradul unui spectacol de divertisment, în vreme ce în jocul călușarilor din secolul

[16] F. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens* . . ., § 159, *Ihr Kolloschärentanz*, Viena, 1781, p. 405—414.

[17] I. E. Rădulescu, *Jocul călușarilor*, în *Curierul românesc*, 1843, nr. 41.

[18] F. J. Sulzer, *loc. cit.*

[19] N. Iorga, *Istoria românilor*, vol. I, București, 1936, p. 86.

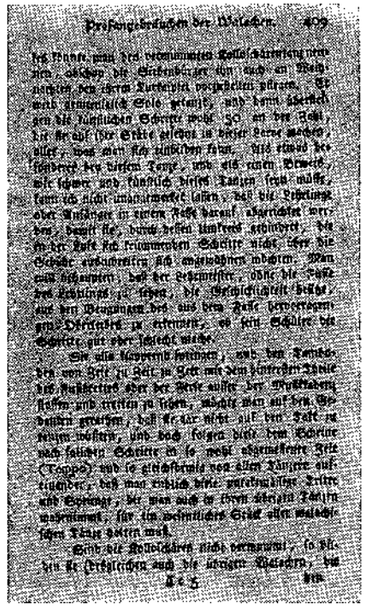


Fig. 21. — Dansul cu măşti al căluşarilor, comentat de F. J. Sulzer, în Geschichte des Transalpinischen Daciens . . . , *vol. II, Viena, 1781.*

al XVIII-lea e.n. continuă acţiunile mimetice, cu caracter magic, ale practicilor de sugestie şi terapeutică primitivă.

Forme evoluate din ritualuri cu funcţie identică, utilizînd modalităţi de expresie analoge, pantomima de la curţile barbare ale regilor traci şi acţiunile gimnice din dansurile de război ale asociaţiilor religioase romane din epoca civilizaţiei imperiale s-au suprapus formelor arhaice ale riturilor din istoria străveche a ţinuturilor carpato-dunărene; dar ipoteza influenţei lor asupra căluşului românesc nu se poate sprijini decît pe argumente de ordin tipologic, şi nu istoric.

Între jocurile de rusalii de origine slavă din întreaga Peninsulă Balcanică, din Ucraina, Cehia şi Moravia şi jocul căluşului se constată nu numai elemente de analogie a formelor, ci fenomene de identitate a structurii şi funcţiei social-istorice. Prin comparaţie, se revelă nu numai ceea ce constituie fondul comun, care leagă — peste diferenţierile proprii zonelor geografice — într-o singură tulpină jocurile de rusalii, dar, în acelaşi timp, modificările istorice ale elementelor de artă teatrală de origine arhaică indo-europeană care au stat la baza jocului. Iar aceste modificări sînt generate de contactul fenomenelor de cultură ale vechilor slavi cu riturile şi ceremoniile civilizaţiilor străvechi carpato-balcanice.

Involuţia imaginilor iniţiale. Jocul căluşului este legat structural de alte jocuri din Peninsula Balcanică, practicate de aromîni, macedoneni, megleno-românî, bulgari, sîrbi şi croaţi [20]. Cetele de *liguciari* sau *aruguciari*, travestiţi şi înarmaţi cu măciuci sau săbii de lemn, colindau satele, mimînd acţiuni asemănătoare cu cele jucate de căluşari [21]. În jocul *koleda*, celebrat de agricultorii şi păstorii din Serbia, apare simulacrul luptei cu săbii din ritul originar: « acest obicei pîngăritor — scrie Jovan Rajić, istoric sîrb din secolul al XVIII-lea — durează pînă în zilele noastre la slavii din Iliria, cu toată civilizaţia lor. La o anumită dată, către rusalii, se strîng în sate şi, purtînd săbii de lemn, pornesc din casă în casă, dansînd şi cîntînd . . . » [22]. Măştile de blană şi tigvele împodobite cu desene fantastice din jocul *koleda* [23], elemente teatrale mai vechi decît lupta mimată, sînt mărturiile unor rituri arhaice, pe baza existenţei cărora s-au dezvoltat în societatea tribală formele teatrale ale ritului de iniţiere în luptă, general cunoscut în civilizaţia tracă străveche. Într-un proces analog, *blojul căluşarilor*, moşneagul mut cu mască de idol-animal, străvechi erou provenit din rituri păstoreşti şi agrare şi transformat sub influenţa riturilor de cinstire a morţilor, a fost imaginea teatrală în jurul căreia a apărut ritul de iniţiere evoluat, mai tîrziu, în acţiunile mimetice din vechiul dans de luptă al căluşarilor.

Asemănările pe care le revelă studiul comparativ între jocul căluşul şi alte jocuri europene similare cu origini străvechi — ca dansurile cu spada, de origine germanică [24] — sînt determinate de procesul istoric de evoluţie a societăţii, care generează în condiţii de

[20] Descrierea tuturor variantelor şi interpretarea lor la R. Vuia, *Originea jocului de căluşari*, în *Dacoromania*, an. II, 1922, p. 228—234.

[21] T. Papahagi, *Din folclorul romanic şi cel latin*, Bucureşti, 1933, p. 37—39.

[22] J. Rajić, *Histoire de divers peuples slaves, notamment des Bulgares, des Croates et des Serbes*, vol. I—IV, cap. XXI, Viena, 1794—1795, p. 95.

[23] M. A. Vasiljević, *Melodies populaires de la région de Leskovac*, Académie Serbe des Sciences, t. CCCXXX, nr. 11, Belgrad, 1960, p. 9, pl. XII, XIII şi XIV.

[24] Cf. Tacitus, *Germania*, XXIV, 18—30.

Fig. 22. — Dansul căluşul, desen de Carol Popp de Szathmary.

timp şi de loc schimbate, dar la nivelul aceleiaşi etape de dezvoltare economică şi socială, forme de cultură analoge. Principala cauză a existenţei analogiilor între aceste forme este conţinutul istoric identic al originii lor. Ca şi hora ciclică sau corul cu corifeu, *formă* universală de manifestare în spectacolul ritual primitiv, modalităţile de manifestare teatrală ale unor rituri cu sens străvechi identic sînt analoge.

Jocul străvechi al căluşarilor a izvorît din acţiuni imitative arhaice şi s-a dezvoltat prin stilizarea formelor coregrafice, aşa cum ornamentica veche populară stilizează motivele reale prin geometrizare. Spre sfîrşitul epocii feudale, desprins de sensurile vechi ale formelor teatrale iniţiale, jocul căluşul pierde caracterul de spectacol teatral: acţiunile mimetice sînt stilizate în formule de dans convenţionale, măştile de pînză dispar. Pantomima teatrală a evoluat spre arta coregrafică. Uneori însă, pe baza vechilor forme teatrale care au stat la originea lui, în joc apar acţiuni de ilustrare a unor concepte şi scene de pantomimă. În secolul al XIX-lea, dansul căluşarilor ilustrează un concept abstract, preluat naiv în popor, noţiunea de astronomie modernă a mişcării planetelor: membrii cetei evoluează în salturi şi roţi de dans, « imitînd rotirea stelelor în jurul soarelui şi lunii » [25]. La începutul secolului al XIX-lea, se mai păstrează încă tradiţia dansului cu arme şi în acţiunea căluşului muntenesc are loc *jocul războiului*, înscenare de pantomimă cu improvizaţii dramatice, în care apar eroi cunoscuţi şi preluaţi din alaiurile ţărăneşti de mascaradă: *măgăreaţa, femeia, popa, turcul, cazacul, călugărul* [26].

[25] W. Schmidt, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenbürgens, ein Beitrag zur Kenntnis des Volksmythus*, Sibiu, 1866, p. 13.

[26] B. A. R.P.R., fond. *Manuscrise româneşti*, ms. 4968, fila 328 v.—329 v.

Imagine teatrală cu caracter convențional, eroul mascat, blojul cu cap de bîtlan sau de barză [27] reprezintă întruchiparea fantastică a idolului-animal, formă provenită din străvechea *turcă* sau *brezaie*. Cu timpul, *blojul* capătă atributele figurii omenești și imaginea moșneagului vesel, care însoțea brezaia apare reluată în reprezentarea *mutului*. Prin însușirea calității umane, imaginea mutului devine comică și prezența sa în cadrul jocului călușului se plasează pe un plan secundar, fiind eliminată cu timpul.

Procesul de evoluție a imaginii teatrale reprezentate în vechime de ceilalți participanți ai jocului, eroii principali, *călușarii*, s-a încheiat prin anihilarea modalității teatrale. Virtuozitatea dansului este interpretată superstițios, ca manifestare a unei puteri magice care ajută jucătorilor să înfrîngă forțele naturale ale aerului și pămîntului; călușarii cu măști de pînză albă și cununi de pelin împletite cu flori reprezentau o putere nevăzută și temută. Absent ca personalitate umană, călușarul este considerat manifestare a unei forțe magice imateriale. Elementele esențiale ale imaginii teatrale, acțiunea și masca, nu mai servesc reflectarea realității în spectacol: dansul devine manifestare a unei forțe supranaturale și masca de pînză — simbol al negării existenței umane. În această fază, imaginea teatrală încetează să mai existe.

[27] F. J. Sulzer, *op. cit.*, p. 408.

Fig. 23. — Călușarii, cu alaiul moșnegilor, reproducere după un vechi clișeu din Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București.

Fig. 24. — Moșul cu capra — Moldova de nord.

Pentru istoria formelor vechi de artă teatrală populară, spectacolul contemporan al jocului călușul reprezintă un proces istoric care se încheie prin apariția unui nou proces, ale cărui calități distinctive și principale nu mai sînt cele ale imaginii teatrale, ci aparțin artei dansului.

Turca sau brezaia

2. Jocul *turca* sau *brezaia* este menționat, în cele mai vechi izvoare din secolul al XVIII-lea. Pînă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd în lucrările de istorie și folcloristică românești acest joc apare menționat sub denumirea de capră, se putea constata o delimitare geografică: turca era numele jocului teatral străvechi din Moldova și Transilvania, brezaia al celui din Muntenia. Această veche formă de artă teatrală populară s-a dezvoltat din jocurile rituale de ceată, dar în izvoarele din secolul al XVIII-lea se prezintă ca un dans teatral, simplu, la care participă numai doi eroi: *turca*, *cerbul* sau *brezaia* și *blojul*, *moșul de turcă*, *moșul brezăii* sau, simplu, *moșul*.

Animalul reprezentat în acest joc nu poate fi identificat cu un model real; se poate presupune că în riturile arhaice practicate de triburile de vînători și păstori din ținuturile carpato-dunărene au fost reprezentate imagini în care se combinau elemente de deghizare și pantomimă, reflectînd momente din viața animalelor. Deși imaginea teatrală a turcăi sau brezaiei are asemănări cu înfățișarea țapului sălbatic, ea reflectă totuși ficțiunea fantastică a unui animal fabulos. Între mitul *himerei* — în a cărei imagine se combină elemente de reprezentare a mai multor animale — și jocul turcăi sau brezaiei există analogii de ordin tipologic. *Traghelaf*-ul, capra-cerb, «adică dobitoc carile nu se află» [28], este animalul mitic cunoscut în toate culturile străvechi și antice din bazinul mediteranean.

[28] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, § *Scara a numerelor și cuvintelor streine tîlcuitoare*, în *Opere*, vol. VI, ed. Gr. Tocilescu, București, 1883, p. 26.

Cea mai veche descriere cunoscută a jocului turca a fost făcută la începutul secolului al XVIII-lea de Dimitrie Cantemir. « În ziua de crăciun se pune cuiva o căpăţînă de cerb cu coarne mari, de care se leagă o mască făcută din fîşii de pînză colorată şi atît de lungi încît acoperă şi picioarele celui care o poartă. Peste acesta se aşează altul, care se face un bătrîn ghebos, şi aşa străbat toate uliţele şi casele, jucînd şi cîntînd, cu o mulţime de lume după ei» [29]. Indicaţii sugestive cu privire la acţiunile mimetice ale acestui cuplu şi la modul teatral în care se desfăşoară jocul sînt cuprinse în sinopsisul tipărit la Iaşi, în anul 1757: « Şi încă mai priimesc la casele lor turca sau brezaia avînd cu sine şi măscărici ghiduş. Carele schimbîndu-ş faţa sa (cea după chipul lui D<u>mnezău zidită), cu gura zice cuvinte urîte, scîrnave, iară cu trupul face chipuri grozave şi spurcate, atîta cît pre cei fără de minte oameni bucurînd, iată pre cei fără de răutate copii spăriind» [30].

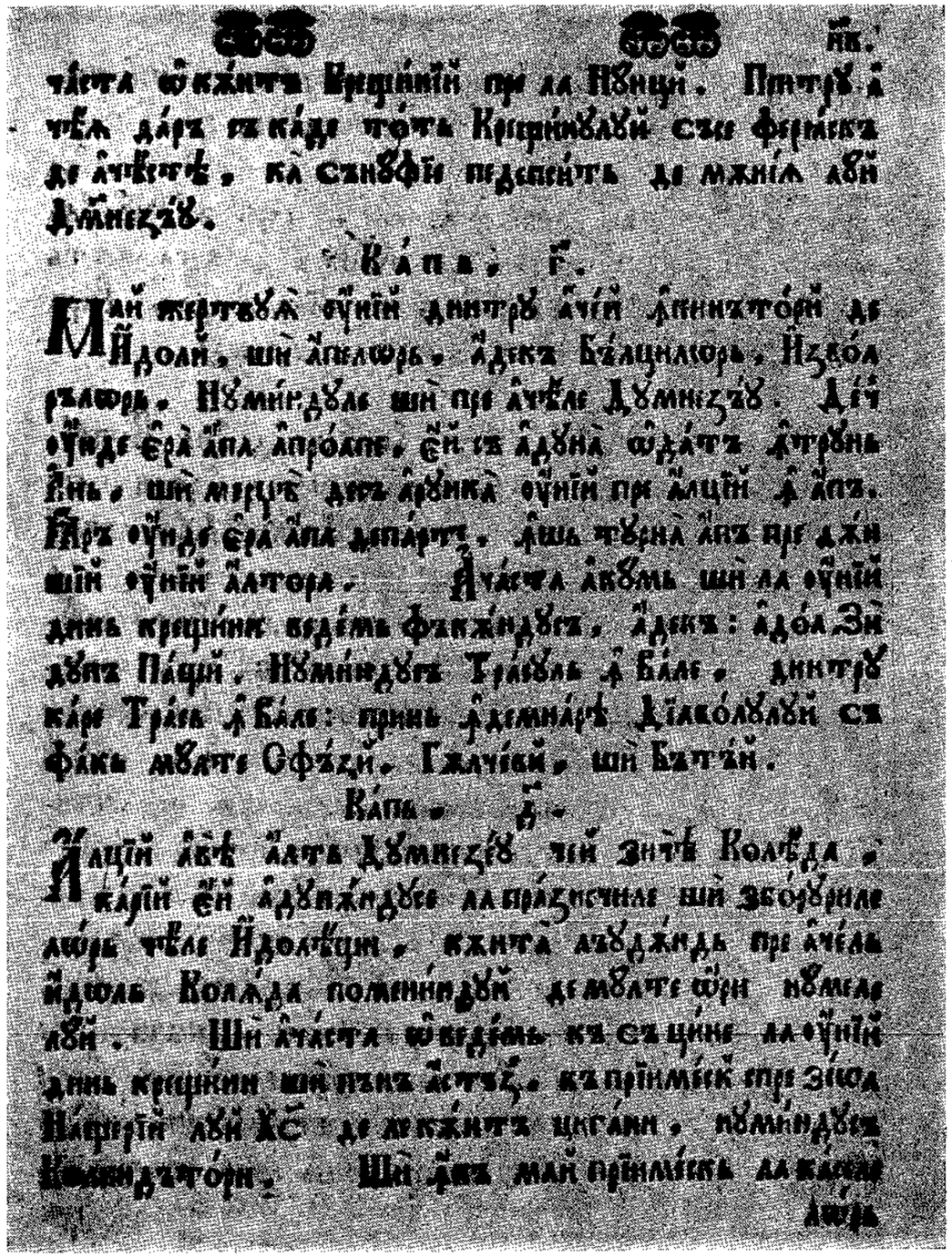
Tezele clasice cu privire la originea jocului *turca* sau *brezaia* (prin extindere, *capra*) se bazează pe analiza comparativă a elementelor acestui joc şi pe raportarea lui la dionisiile greceşti sau saturnaliile romane. În analiza istorică a jocului, noţiunile convenţionale, tipologice, ale dionisiilor şi saturnaliilor din civilizaţiile clasice au fost extinse şi transformate în categorii istorice. Această confuzie a conţinutului termenilor a dus la substituirea sensurilor reale ale jocului cu motivele similare din mitologia greacă şi romană.

Analiza etimologică a celor două denumiri, *turca* şi *brezaia*, relevă influenţa veche slavă, de ordin lingvistic, cît şi pe cea mai recentă, sud-slavă. Etimonul vechi slav *tur* (« zimbru », « bour ») [31], ca şi cel sud-slav *brezaja* (« mască », cu toate derivaţiile) [32] nu reprezintă decît o manifestare a fenomenelor lingvistice cunoscute, de preluare a unor termeni slavi, în special din domeniul vieţii păstoreşti, pentru numirea unor străvechi elemente de cultură spirituală autohtonă.

Fig. 25.—Mască de capră—Salva-Năsăud, 1932.

Jocul turca sau brezaia are un caracter străvechi, aparţinînd datinilor şi spectacolelor populare comune pentru întreg sud-estul european: « . . . Aceleaşi *capre*, aceiaşi *moşnegi*, mărturii ale unei culturi străvechi comune »[33]. Nu numai în întreaga Peninsulă Balcanică, la slavii din sud şi din nord [34], ci şi în punctele extreme ale acestei zone de cultură sttăveche, în Armenia şi în Sicilia, se regăsesc la sfîrşitul secolului al XIX-lea imaginile teatrale ale ţapilor şi moşilor. *Ettaparer*, dansurile caprelor, erau reprezentate în Armenia de oameni deghizaţi

[29] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei* . . ., p. 281.
[30] *Synopsis* . . ., Iaşi, 1757, fila 52/54 — fila 52 v./54 v.
[31] Explicaţia dată de Dimitrie Cantemir cu privire la termenul *turca*, echivalent cu « turc, otoman » şi etimologia *ţurca* susţinută de Gh. Vrabie *(Teatrul popular romînesc*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an VI, 1957, nr. 3—4, p. 493) nu sînt confirmate pe plan semantic.
[32] Proveniența sud-slavă a termenului *brezaja* (V. Bogrea, recenzia studiului *Din folclorul romanic şi cel latin de Tache Papahagi*, în *Dacoromania*, an. III, 1924, p. 881) explică calitativ sensul jocului teatral şi este mai apropiată, din punct de vedere semantic, de calitatea teatrală decît presupusa origine tracă a etimonului *breaz* (G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unor credinţe, datine şi moravuri ale poporului romîn*, Bucureşti, 1874, p. 27).
[33] N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. II, Bucureşti, 1937, p. 189.
[34] T. Papahagi, *op. cit.*, p. 37—39.



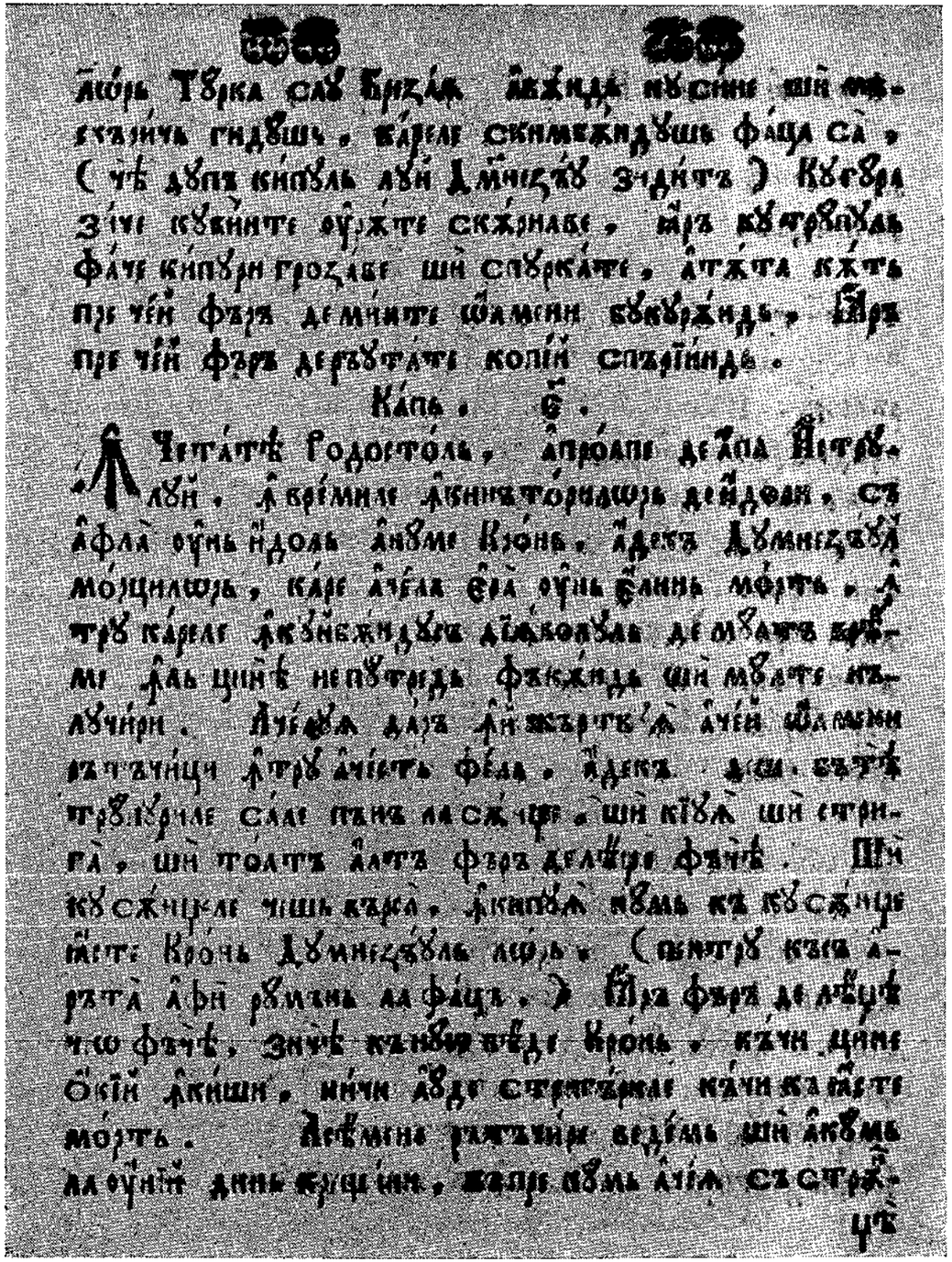


Fig. 26 b. — Turca sau brezaia, consemnate în Synopsis, *Iaşi, 1757.*

Fig. 27. — Jocul turca — Transilvania, 1929.

cu capete şi piei de ţapi sălbatici, însoţiţi de moşul scund, ghebos, cu mască de blană şi toiag, în sunetul fluierelor şi tobelor [35]. Un *picuraru* (în textul italian original, « păcurar». — *N. ns.*) înfăşurat în piei de capră, « cu toate clopotele de bronz şi de fier ale caprelor şi vacilor sale agăţate la brîu », cobora din munţi în ziua de carnaval, sărind şi dansînd pe ulicele satului [36].

Evoluţia imaginilor iniţiale. Imaginea animalului din acţiunea magică a străvechilor rituri pentru vînătoare bogată sau înmulţire a turmelor se schimbă în decursul timpului; în ritualul sărbătorii agrare, aşa cum este cunoscută din izvoarele vechi, imaginea apare ca simbol abstract al rodniciei pămîntului: vechile elemente de travestire, capetele cerbilor sălbatici, capul de berbec şi blănurile de oaie sînt împodobite cu velinţe, panglici lucioase, ştergare, hurmuz, beteală de argint, iar *capra* devine o prezenţă de bun augur şi înveselire în mascarada comică de Anul nou. Provenind din travestirile animaliere din preistorie, cunoscute în toate culturile străvechi, imaginea turcăi sau a brezaiei a trecut în jocul ţărănesc

[35] S. Lisiţian, *Старинные пляски и театральные представления армянского народа*, t. I, Edit. Academiei de Ştiinţe a R. S. S. Armenia, Erevan, 1958, pl. CXXVII.

[36] G. Pitre, *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, vol. XIV, 1889, p. 46.

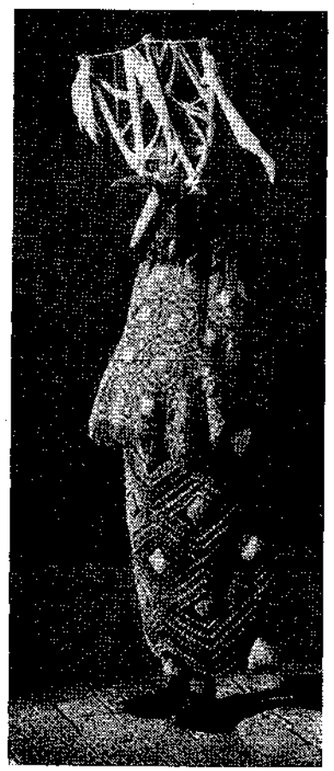
cu măști de Anul nou din epoca feudală și continuă să apară în petrecerile lumești din satele din Moldova.

Modificările în structura interioară a imaginii sînt continue și determină, în funcție de sensul nou pe care îl exprimă, transformarea elementelor de travestire. Imaginea animalului evoluează spre reprezentarea unei ficțiuni fantastice, desprinsă din ce în ce mai mult de legătura cu realitatea, tinzînd spre ilustrarea unui simbol abstract. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca să joace brezaia, «... un om să preface în haine muierești, cu un cap ca dă cîine și cu coarne» [37]. Masca turcăi și a brezaiei, provenită din aceeași imagine străveche, cunoaște variante care repetă, în ipostaze diverse, sensul inițial al imaginii teatrale, dar nu mai poate include și exprima un sens nou. Desenele reprezentînd măștile și costumele brezaiei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea relevă simplificarea imaginii și, o dată cu aceasta, decăderea jocului teatral; mascați cu putini goale purtate pe umeri, jucătorii brezaiei din cîmpia dunăreană colindă în alaiul plugușorului și jocul străvechi este redus la o simplă apariție ciudată.

În Transilvania și în Moldova, masca turcăi și a caprei este împodobită cu brîie, flori de hîrtie, clopoței și mărgele de sticlă; excesul de ornamentație transformă masca dintr-un element de recuzită teatrală într-o piesă de artă decorativă. Stilizarea arhaică se regăsește rar, ca și încercările de a umaniza imaginea animalului fabulos. Cu icoane prinse între coarne, cu chivăre de irozi, decorate cu cruci și stele de aur sau cu «un fel de cap... un fel de față rotundă, ca un disc, pe care sînt făcuți cu zugrăveală, cu hîrtie ori altă materie ochi, sprîncene, nas și gură ca la om», suprapus măștii tradiționale a capului de animal, « care are bot și barbă și ochi și urechi» [38], jucătorii caprei reprezentau o imagine în structura căreia reflectarea proceselor și obiectelor din natură sau a relațiilor religioase ori laice din viața socială nu se mai manifesta decît aparent, artificial.

Moșul însoțitor al caprei are o altă evoluție din punct de vedere teatral. Purtînd coarne mari de cerb peste fățarul de blană la sfîrșitul secolului al XIX-lea [39], îmbrăcat cu cojoace întoarse pe dos, încins cu clopote, cu o sabie de lemn sau un bici în mînă, blojul se transformă cu timpul într-o imagine teatrală care reprezintă un om bătrîn. Măștile croite în blană și împodobite cu nas de lemn vopsit în roșu, măștile sculptate în lemn [40] sau decupate în coajă de bostan cu mustăți și bărbi din fuior de cînepă redau din ce în ce mai accentuat expresia figurii umane. În comparație cu salturile ritmice ale turcăi ori brezaiei, moșul imită deprinderi omenești, acțiuni desprinse din viața reală, care înlocuiesc cu timpul gesturile simbolice, convenționale, obligatorii în reprezentarea imaginii inițiale, străvechi. De la blojul mut la ciobanul hîtru, ultima variantă a moșului în cuplul descris, imaginea teatrală a parcurs fazele istorice ale transformării unui element mitologic în creație de artă.

Jocul teatral străvechi al turcăi și brezaiei s-a dezvoltat și în forme derivate. Improvizată dintr-o secure, cu linguri de lemn drept urechi și barbă din



[37] *Condica limbii rumînești*... (vol. VII), fila 201 v./1 400.
[38] *Proiect de lucrări privitoare la limba și istoria națională*, ...; B. A. R.P.R., fond *Manuscrise românești*, cota 3 165, fila 3.
[39] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, partea I, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. Lit.*, seria a II-a, t. XVIII, 1895—1896, p. 79.
[40] B. A. R.P.R., fond. *Manuscrise românești*, ms. 4 968, fila 318.

Fig. 28. — Brezaia — Lupșani-Ialomița, 1939.

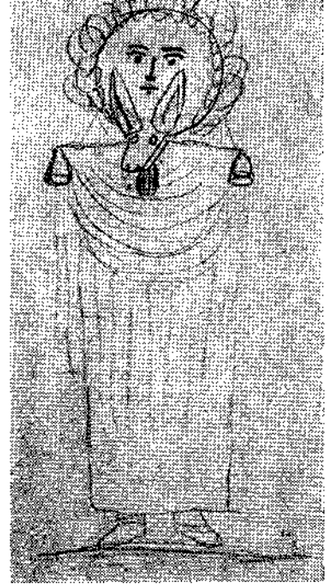


Fig. 29. — Cu capra — Pește ana-Țara Hațegului, 1923.
Fig. 30. — Capra cu mască de om, desen de Th. D. Speranția.

cîlți de lînă, *capra de priveghi* bocea mortul, zbierînd și dînd din cap, pînă cînd era alungată. Adaptat și actualizat cu elemente specifice epocii feudale, jocul *cămila*, provenit din improvizațiile dramatice tîrzii de influență orientală, apărute în vechiul joc al caprei, reprezenta tocmeala între *turc*, stăpînul cămilei, legat cu un turban, « făcîndu-se că e străin», și *negustor*, care zornăia o pungă cu pietricele și cioburi de sticlă drept bani; *cămila* — doi flăcăi travestiți cu un cojoc întors pe dos, purtînd o oală în vîrful unui băț — juca și se arăta sănătoasă și vioaie, dar turcul și negustorul nu se înțelegeau asupra prețului și stăpînul omora de furie animalul, spărgînd oala [41].

În ultimii ani, jocul turcăi și al brezaiei, reprezentat din ce în ce mai rar, este pe cale de dispariție. *Brezaia*, costumată grotesc, cu un plisc de lemn, însoțește, singură, ceata de urători de Anul nou. *Moșul de turcă*, cu fața acoperită cu o coajă de bostan, cu găuri tăiate pentru ochi și gură și cu un nas de ardei roșu, dansează cu pași simpli printre copiii care recită plugușorul [42].

Turca sau *brezaia* aparțin formelor teatrale cu origini străvechi care stau la baza evoluției ulterioare a jocurilor țărănești cu măști din epoca feudală și a alaiurilor de mascaradă în satele moldovene. Izolate, ele se destramă treptat și în locul lor apar jocuri cu elemente coregrafice foarte reduse, dar practicate — ca și în vechime — numai în cadrul obiceiurilor de iarnă [43]; în contact cu eroii proveniți din rituri arhaice de cinstire a morților — *unchiașii* și *moșnegii* — jocul străvechi al turcăi sau brezaiei se dezvoltă în forme teatrale complexe: *malanca* și *alaiul caprei*.

[41] Sim. Fl. Marian, *Înmormîntarea la romîni*, București, 1892, p. 206—207. În ținutul Rădăuților și în Hațeg, imaginea calului lua locul cămilei; în ținutul Năsăudului, jocul se chema *de-a vaca;* în ambele cazuri, prețul mic oferit de negustor determina pe stăpîn să ucidă marfa.
[42] *Din culegerile Institutului de folclor*, în *Revista de folclor*, an. VII, 1962, nr. 1—2, p. 158.
[43] *Ibidem.*

Unchiaşii

3. În nopţile de priveghi, după o străveche tradiţie, în satele din Moldova, Oltenia şi Maramureş, şi în special în regiunea Vrancea, avea loc o ceremonie teatrală cu origini arhaice, *jocul unchiaşilor*. Cu toiege lungi în mîini, îmbrăcaţi în costume din scoarţe de lînă şi încinşi cu sfori împletite, purtînd măşti sculptate în lemn de meşteri cofari [44], ţăranii munteni reprezentau ceata bătrînilor morţi, care se întorc în sat să petreacă noaptea de priveghi.

În epoca feudală, priveghiul era un obicei general practicat în Moldova, Ţara Romînească şi Transilvania [45]. În timpuri vechi priveghiul era anunţat prin chemări de fluiere mari şi buciume de stînă şi dura de la apusul la răsăritul soarelui. Sătenii se adunau în jurul

Fig. 31. — Scenă de la jocurile de priveghi — Nereju-Vrancea; reproducere după Nerej, un village d'une région archaïque, *vol. II, 1939.*

focului aprins în curtea mortului şi era împărţită pomana; urmau petreceri şi jocuri care culminau prin spectacolul cetelor de unchiaşi, ceremonie specifică nopţilor de priveghi [46].

În cele mai vechi variante cunoscute ale ceremoniei, unchiaşii sînt eroi comici. Masca, părţile componente ale costumului şi accesoriile, horele din jurul focului, strigătele şi panto-

[44] M. Pop, *Măştile de lemn din Birseşti—Topeşti, Vrancea*, în *Revista de folclor*, an. III, 1958, nr. 1, p. 7—22.

[45] Sim. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 192—222. T. T. Burada, *Datinile poporului romîn la înmormîntări*, Iaşi, 1882, p. 18—19.

[46] *Nerej, un village d'une région archaïque*, monographie sociologique dirigée par H. H. Stahl, vol. II, *Les manifestations spirituelles*, Bucureşti, 1939, p. 291—296.

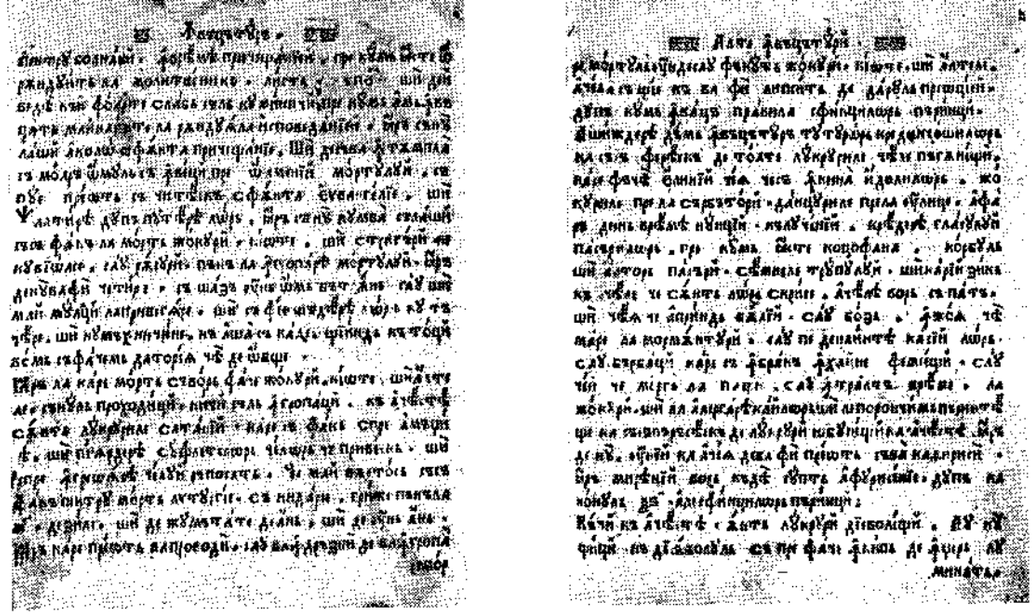


Fig. 32. — Menţionarea jocurilor de priveghi, în Sinopsis, *Iaşi, 1751.*

mimele groteşti nu mai păstrează elemente de reprezentare a morţii; numai sensul prezenţei unchiaşilor în împrejurarea specială a ceremonialului de înmormîntare şi acţiunile — foarte rare — ale cetei legate de omul mort s-au mai păstrat din ritul străvechi, originar, de cinstire a morţilor. Această ceremonie teatrală arhaică a rămas la formele primare ale cultului strămoşilor sub influenţa cauzelor exterioare care au condiţionat menţinerea modului său iniţial de manifestare, şi anume relaţiile economice şi sociale întîrziate în forme primitive şi dominaţia unei religii oficiale, cea creştină [47].

Reminiscenţe ale organizării de obşte din cele mai vechi timpuri, relaţiile de schimb în natură şi producţie în comun se menţin pînă în epoca feudală şi mai tîrziu în economia satelor devălmaşe din depresiunile montane vrîncene şi argeşene; sfatul de bătrîni al obştii hotărăşte drepturile şi datoriile ei şi leagă existenţa ei, izolată în tradiţie, de normele politice, legislative şi administrative, în sistemul economic şi social al întregii ţări [48]. Unchiaşii din jocurile de priveghi nu reprezintă imaginea acestor bătrîni, ţărani conducători de obşte din epoca feudală. La originea cetei unchiaşilor nu stă nici eroul eponim, legendarul întemeietor de sate, străbunul mitic ca primă formă a zeului, ci un grup social, bătrînii înţelepţi ai obştilor din epoca străveche. Dar menţinerea relaţiilor de obşte în epoca feudală, în « forme tîrzii de disoluţie ale unor organizaţii cu mult mai vaste, de caracter tribal» [49], şi prezenţa reală, concretă în vatra satului a sfatului de bătrîni împiedică dezvoltarea cultului strămoşilor în forme religioase. Procesul de reflectare a omului în imagini teatrale, început în ritul arhaic prin necesitatea reprezentării concrete a mortului, atinge

[47] În tipăriturile religioase vechi din secolul al XVIII-lea, canonul preoţesc obliga la respectarea slujbelor ortodoxe de înmormîntare: « Iară să nu cumva să laşi să să facă la mort jocuri, chiote şi strigări necuviose, sau rîsuri, pănă la îngroparea mortului (. . .) iară care preot va provodi sau va îndrăzni de va îngropa pe mortul unde s-au făcut jocuri, chiote şi altele, acela să ştie că va fi lipsit de darul preoţiei . . . »; cf. *Sinopsis, adecă adunarea a celor şapte taini şi a celor şapte laude ai sfintei biserici, şi canoane din sfînta pravilă, ce sînt trebuincioase la taina duhovniciei. Ce s-au tipărit acum întîi cu poronca şi chieltuiala a preasfinţitului Kyriu Kyr Iacov, mitropolit a toată Moldaviia* (. . .) *de Duca Sotiriovici, tipograful de la Thasos, în Iaşi*, Iaşi, 1751, fila 63 v.—64.

[48] H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1958, p. 54.

[49] *Ibidem.*

Fig. 33. — Mască de priveghi din lemn sculptat — Nereju-Vrancea.

Fig. 34. — Mască de vraci — Nereju-Vrancea.

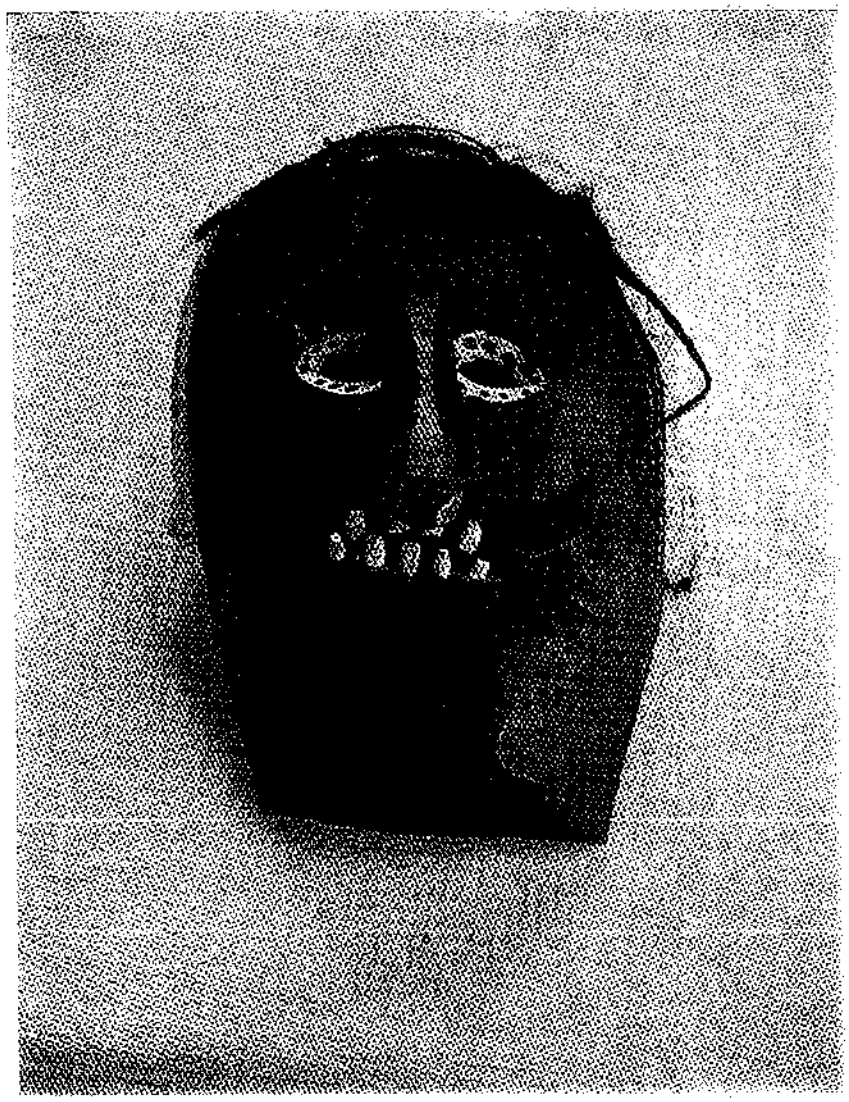


Fig. 35. — Mască de babă — Nereju-Vrancea.

faza apariției și constituirii imaginii omului viu. De la această bază inițială începe evoluția imaginii *unchiașului* prin dezvoltarea formei umane pe linia modalității teatrale comice de reflectare a vieții, care duce la apariția unor eroi și forme teatrale noi, diferențiate și, în unele cazuri, cu totul opuse formelor teatrale arhaice.

Imaginea unchiașului care coboară noaptea din păduri să celebreze moartea unuia dintre urmași a evoluat continuu. Craniul sau masca de lemn sculptat, tăcerea și atitudinea hieratică, elementele care dădeau aparența exterioară a morții, comune tuturor ceremoniilor funerare primitive, se transformă însă cu trecerea timpului; tîrziu, în epoca feudală, în cadrul aceluiași ritual de înmormîntare cu origini străvechi, unchiașii de la Nereju participă la priveghiul mortului dansînd hore dezlănțuite în jurul focului aprins, cu gesturi grotești și strigăte, travestiți în costume de saci și măști de lemn reprezentînd capete vii, cu dinți ciopliți și pictați în alb. Temele grave ale jelirii mortului sînt concentrate în ceremonialul creștin și în plînsul bocitoarelor; unchiașii veseli, care sar peste rugul de jăratic și mimează gesturi orgiastice, sub măști în care dinții goi, dezveliți ai craniului de mort au devenit un rîs grotesc, sînt eroi ale căror acțiuni și elemente de travestire au un sens nou, nu numai diferit, ci contrar imaginii teatrale originare: unchiașul devine un erou care reflectă, în vechiul tipar al străbunului mort, cele mai brutale manifestări ale vieții, dezlănțuirea orgiacă fiind polul opus al străvechii imagini teatrale de factură tragică. Sub influența schimbării credințelor străvechi, imaginea unchiașului evoluează spre reprezentarea omului viu și în structura ei apare o calitate nouă, parodierea comică a sensului inițial. Jocurile grotești cu măști ale *perehudniți*-lor din Ucraina, pe locurile de *jalniță*, la pomenirea morților de rusalii [60], sînt legate de aceleași rituri străvechi ale morților-strămoși și au avut o evoluție analogă. Între elementele de artă teatrală din jocul unchiașilor și cele din jocul *perehudniți*-lor din secolul al XVI-lea există legături foarte strînse, care atestă originea străveche a acestor jocuri.

Dezvoltarea variantelor din imaginea inițială. Studiul măștilor de unchiași păstrate din primele decenii ale secolului al XX-lea dă posibilitatea formulării unor concluzii asupra evoluției imaginii teatrale originare, asupra variantelor tipului inițial ca baze de dezvoltare a fazelor tîrzii.

Masca de lemn cu origini străvechi, reprezentînd figura mortului, apare ca un prototip, fază primară în evoluția imaginii teatrale a omului. Influențînd dezvoltarea procesului de reprezentare a figurii omenești și în alte rituri și ceremonii cu caracter păstoresc sau agrar, masca de lemn evoluează, la rîndul ei, sub influența modalităților și formelor provenite din spectacole cu alte origini și funcții. Măștile de unchiași prezintă modificări structurale, determinate de evoluția istorică a imaginii și concretizate prin elemente de pictură și decorație care, aplicate pe masca sculptată în lemn, îi schimbă expresia inițială: liniile severe și monotone se animă pînă la caricatura grotescă sub culorile și accesoriile ornamentale; motivul care vivifică forma sculptată a craniului din care provine masca *unchiașului* — dunga de culoare roșie punctată cu alb în jurul orbitei — este redarea picturală a motivului țesut cu lînă roșie în jurul orbitelor tăiate în masca de blană a *moșilor* și *moșnegilor*. Dacă pe masca de lemn a unchiașului nu sînt preluate și imitate motivele decorative ale măștii de blană, se relevă hieratismul și aspectul straniu al formei sculpturale care nu a evoluat, fixată de veacuri.

Ca o tendință generală, în masca de lemn europeană se observă, în ultima sută de ani, apariția expresiei grotești contorsionate, care tinde să înlocuiască simetria și liniștea în repre-

[60] V. N. Vsevolodski-Gherngross, *Русская устная народная драма*, p. 29.

Fig. 36. — Mască de moș — Azatlău-Dobrogea, 1953.

zentarea figurii moarte. În Suedia, Germania, Elveția, Italia, Ungaria, în Tirol și Karintia, măști de lemn, nu mai vechi de un secol, prezintă evoluția formelor grave către expresia comică [51]. În condițiile speciale, de trecere a imaginilor păgîne în cortegiile sărbătorilor catolice medievale, caracterul inițial înspăimîntător al măștii de lemn se menține; în Karintia, masca de lemn și blană cu opt coarne a lui *Partl*, însoțitorul sfinților și mucenicilor [52], provine din străvechea imagine a strămoșului mort, preluată în reprezentarea vrăjitorului ca erou al riturilor păstorești. Dar, în cazul în care funcția imaginii teatrale evoluează de la perceperea mistică la cea estetică, masca vrăjitorului devine un element de metamorfozare teatrală. Masca de *vraci* de la Nereju nu este un accesoriu vrăjitoresc, ci reflectarea în mod teatral a vrăjitorului, imitarea și reconstituirea — în scopul reprezentației montate intenționat — a măștii pe care acesta o purta în vechime, atribuindu-i calități magice. Cioplită în lemn, cu o țeastă de berbec prinsă în frunte, cu contururi groase, în reliefuri convexe, marcînd orbitele, pleoapele și buzele, masca este colorată în roșu viu. Coarnele vopsite în albastru, cu boabe mari de culoare albă, repetă motivul decorativ al ochiului și gurii, pictat cu ulei roșu și subliniat cu dungi mici sau șiruri de puncte albe. O scufă de carton decorată cu desene geometrice, cafenii și cu inscripția VRACIU încheie masca la spate. Obiect de recuzită, imagine materializată a vrăjitorului reprezentat cu fantezie comică în jocul unchiașilor, masca de vraci imită un model din realitate, avînd o funcție teatrală definită.

Nu numai intervenția calității comice, dar și aspectul dublu al unora dintre aceste măști este revelator ca bază de dezvoltare pentru fazele ulterioare ale evoluției imaginii teatrale. Pe o mască de lemn de la începutul secolului al XX-lea, a cărei formă sculpturală este tradițională, elementele de pictură conturează o figură masculină, iar cele de ornamentație sînt atribute proprii unei figuri feminine. Contrastul dintre mustățile groase, negre, desenate cu catran, și buclele de păr de cal care acoperă fruntea, ieșind de sub o basma de piele prinsă în ținte, exprimă etapa de reprezentare a două genuri în aceeași mască, etapa premergătoare apariției măștilor diferențiate ale *moșului* și *babei*. Masca cu aspect dublu a păstrat în reprezentarea plastică o variantă a tipului inițial, din care se desprinde, cu timpul, o nouă imagine teatrală, autonomă.

Marcînd o fază superioară în procesul dezvoltării istorice, apar imaginile diferențiate ale *moșului* și *babei*, eroi comici evoluați din imaginea unică a eroului unchiaș.

Faze în evoluția eroului unchiaș. Dintre jocurile teatrale care se desfășurau cu prilejul nopții de priveghi, intermediul comic în care apar cei doi eroi clasici ai artei teatrale populare, *moșul* și *baba*, reprezintă o formă nouă în dezvoltarea jocurilor de ceată ale unchiașilor și marchează faza de desprindere a eroilor individuali din grupul arhaic. Doi feciori « se travestesc în haine cotrențoase și comice » [53] și se ung pe față cu funingine. Moșneagul are barbă de cilți, un gheb, o cușmă ruptă și întoarsă pe dos. După ce baba intră și cere găzduire, acțiunea jocului se concentrează asupra eroului principal, moșul. Interpretul redă toate caracteristicile exterioare ale bătrîneții: tușește, merge gîrbovit, se sprijină în cîrjă, se poticnește cînd trece pragul, simulează că nu mai aude și nu prea vede bine. Improvizînd pe o schemă fixă, cunoscută, povestește pe larg « pățăraniile » avute cu baba, care l-a părăsit și pe care o caută prin toată lumea, plînge de bucurie cînd o regăsește printre cei prezenți, o mustră « în modul celor bătrîni », și pleacă acasă împreună. Moșul mimează și improvizează acțiuni comice, comunică neîncetat cu cei din jur și le provoacă rîsul; la sfîrșitul reprezentației, unul din privitori îi aprinde barba cu o lumînare, moșul și baba ajung « de rîs » și alaiul format din participanți și spectatori pornește în dans grotesc prin casa mortului. Perechea comică a celor doi bătrîni din seara de priveghi este structural legată de cuplul mai vechi, *moșul* și *brezaia*, reprezentarea fantastică fiind înlocuită cu imaginea *babei* și apariția improvizației dramatice accentuînd substanța vie, omenească a eroilor. Dezvoltat în cadrul cetei de unchiași sub influența ritualului de fertilitate, intermediul comic are o largă circulație: *moșul* și *baba* sînt prezenți în alaiul caprei și în jocul *malancăi* bucovinene, în reprezentația de păpuși și în spectacolul *nunta țărănească*.

Unchiașii din străvechiul ritual de înmormîntare păgîn, imagini evoluate din ritul morților strămoși, sînt eroi care circulă în cadrul spectacolelor rituale de alte proveniențe și cu alte sensuri și, alăturîndu-se imaginilor teatrale evoluate din riturile legate de procesele de muncă, rituri pastorești și agrare, se dezvoltă ca imagini teatrale străvechi în neîncetată transformare. Ceea ce dă posibilitatea continuității în transformarea aceluiași erou nu este numai contactul lui cu alți eroi a căror legătură cu realitatea, în limitele mentalității primitive și ale reflectării fantastice, este foarte strînsă, dar chiar în interiorul imaginii teatrale primitive a strămoșului există posibilitatea evoluției. Unchiașul a evoluat în sensul legării din ce în ce mai strînse de reflectarea omului și a relațiilor sociale, prin transformarea sa în diversitatea de tipuri a *moșnegilor* și a *moșilor*. Unchiașul devine un erou comic prezent în jocul călușarilor și al cucilor, însoțitor al brezaiei și figură centrală în alaiul de mascaradă al caprei.

Din masca de lemn a unchiașului, prototip al imaginii omului, formă particulară evoluată a *străvechiului moș* din cultele popoarelor indo-europene, s-au dezvoltat măști

Fig. 37. — Moșneagul — Neculele-Rîmnicu-Sărat, 1960

[51] R. Wildhaber, *Form und Verbreitung der Maske*, Basel, 1960, p. 4.

[52] *Masken der Schweiz und Europas* (Der schweizerischen Museum für Volkskunde), Basel, 1960, p. 19, pl. IX.

[53] Toată descrierea jocului la Sim. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 209—210, după o comunicare din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea.

feminine și măști de vraci; între formele generate de influența imaginii în lemn a figurii omenești asupra măștilor de blană cu origini vînătorești și formele noi ale măștii de lemn, apărute prin influența imaginii comice a moșnegilor și moșilor de blană asupra modalității grave de reprezentare în lemn a figurii omului mort, există însă un proces continuu de interacțiune. Evoluția măștii de lemn a unchiașului în modalități comice proprii este posibilă prin absența fazei de reflectare fantastică, mitologică din procesul istoric al apariției și formării cultului morților în societatea aborigenă din epoca străveche: imaginea unchiașului are calitatea de a se dezvolta continuu ca erou teatral reprezentant al omului. Atributele de factură fantastică ale unor măști de moșnegi — coarnele lucrate din lemn și blană — au o altă proveniență decît străvechea mască de lemn a unchiașului: ele sînt o rămășiță a măștii de animal originare, transformate în mască umană și păstrînd ca un element de bun augur simbolul magic al coarnelor, în vechime însemn al puterii vrăjitorești [54].

Vechile măști de lemn ale *unchiașilor*, cu sprîncene, mustăți și bărbi lungi din lînă albă, și fățarele de blană albă, « ca să semene a fi bătrîn » [55], purtate de *moșnegi* la sfîrșitul secolului al XIX-lea în Moldova, sînt legate de istoria eroului, de evoluția imaginii unchiașului, care nu se multiplică numai în variante comice, ci generează întreaga galerie a moșnegilor și moșilor. Între măștile de lemn ale unchiașilor de la Nereju și cele de blană, stofă sau carton ale moșnegilor și moșilor există legături directe. Masca de blană a moșului se numește *hîrcă* — ceea ce presupune o influență primită de la masca de unchiaș, evoluată din craniul purtat pe cap. Aspectul impresionant al măștii uriașe de moșneag de la Neculele, cu coamă și barbă din blănuri de vulpe, cu orbitele ornate cu plăci sclipitoare de metal, păstrează urmele modalității plastice în care creatorii țărani au imaginat străvechea putere a unchiașului, violența și vitalitatea lui.

Izolați din ritul arhaic inițial, alăturați jocurilor țărănești cu măști de Anul nou, moșnegii devin în epoca feudală eroii vii ai comicului popular. Sub măștile de postav negru, cu bărbi de blană și nas de ardei, încinși cu lanțuri și tălăngi, dansînd și sărind, luptîndu-se, intervenind în atragerea spectatorilor ca participanți la joc, moșii sînt eroii cei mai activi din mascarada țărănească feudală și treapta cea mai înaltă a transformării imaginii teatrale originare; inegală, această transformare este oprită uneori timp îndelungat în faze primare, alteori îndeplinită într-un ritm rapid, în dependență de factori economici și geografici, de izolarea regiunilor sau de schimburile vii din preajma orașelor. La începutul secolului al XX-lea, *unchiașii* de la Nereju, *moșnegii* purtători de tigve cu pene de cocoș din jocul cucilor, moșneagul mut sau *blojul călușarilor*, *moșul* caprei și brezaiei, *moșul* ursar, *moșul* și *baba* — perechea comică, formă evoluată în cadrul jocurilor de bîlci, — sînt faze diferențiate în evoluția aceleiași imagini teatrale primitive cu origine unică, cea a unchiașului.

Păstrat pînă în primele decenii ale secolului al XX-lea, *jocul unchiașilor* la priveghi a cunoscut o dispariție lentă, fiind practicat din ce în ce mai rar, pînă la completa sa părăsire. Eroii unchiași au condiționat însă apariția imaginii omului în arta teatrală populară și au determinat modalitățile de dezvoltare ulterioară ale acestei imagini. O dată cu reprezentarea omului, în riturile și ceremoniile populare se creează premisele reflectării vieții omenești, a caracterelor, ocupațiilor și categoriilor sociale, a istoriei societății.

[54] În galeria eroilor moșnegi, *dracul* — frecvent reprezentat în alaiurile de mascaradă din Europa centrală — este o apariție tîrzie și aproape tot atît de rară ca și *moartea* în jocul irozilor.

[55] B. A. R.P.R., fond. *Manuscrise românești*, ms. 4968, fila 259.

Fig. 38. — Caprele, ciobanul și negustorii — Fundul Moldovei, 1928.

Alaiurile țărănești de mascaradă

4. De la dezlănțuirea grotescă pînă la arta subtilă a parodierii vechilor forme teatrale din propria ei istorie, arta teatrală populară de la sfîrșitul epocii feudale se dezvoltă asimilînd și modelînd influențele primite într-un stil propriu, original. Pe schemele grotești ale acțiunilor și eroilor din vechile jocuri țărănești cu măști din epoca feudală, creația anonimă dezvoltă eroi comici și improvizații dramatice care reflectă date și situații reale. În cadrul vechilor jocuri țărănești cu măști, calea frecventă de dezvoltare a imaginii teatrale nu prezintă decît foarte rar caracterul unei continuități absolute. Cu trecerea timpului, desprinse de sensul lor inițial, imaginile teatrale cu origini străvechi se modifică superficial, structura lor rezistînd însă, ca o schemă convențională, un tipar fix care păstrează modalitatea simbolică, arhaică: deghizări și acțiuni sînt reluate și repetate din inerție, fără ca participarea conștientă a jucătorilor să se manifeste într-un proces viu, de reflectare a realității, ci realizîndu-se în imitarea *imaginilor-model.*

Cetele de mascați din *alaiul caprei* moldovenești nu sînt rezultatul unei transformări directe a imaginilor străvechi, inițiale, ci au apărut brusc, fără faze de tranziție, în jurul imaginilor teatrale care ocupau cîndva locul principal în spectacol: *turca* și *moșul*; dar, deși în evoluția ulterioară a jocului imaginile teatrale inițiale rămîn pe un plan secundar, ele influențează formarea trăsăturilor caracteristice ale noilor imagini care se constituie. În prezența elementelor de reprezentare ale vechilor eroi, ordonate de calitățile dominante ale acestora, apar și se formează imagini care reprezintă relații transformate din realitatea înconjurătoare, din viață. În ambianța jocului arhaic există posibilitatea dezvoltării propriu-zise a procesului de creație teatrală, a procesului de reflectare în imagini teatrale a lumii din afara vechilor hotare ale jocului, a eroilor și întîmplărilor în întregime reale din viața înconjurătoare. Parodierea imaginilor străvechi, exercitarea fanteziei ornamentale și a jocului scenic, preluarea unor imagini teatrale din spectacolele de bîlci, contactul cu schemele dramatice pe care teatrul de păpuși își desfășoară acțiunea, circulația vie a modelelor teatrale în epoca feudală au adus condiții noi de dezvoltare formelor teatrale

populare; funcția și structura acestor forme sînt însă determinate de fenomenele autohtone de viață socială, de transformările din activitatea economică și socială a oamenilor, din relațiile omului cu natura, din gîndirea și mentalitatea lui.

Eroi și scene inspirate din viața societății. În nopțile de priveghi, pe lîngă spectacolul cetelor de unchiași — sau mai tîrziu cînd unchiașii nu au mai fost reprezentați — aveau loc și alte jocuri cu caracter teatral; episoade comice, improvizații și mici înscenări, aceste jocuri sînt manifestări ale circulației eroilor și temelor, ale posibilităților de adaptare a imaginilor și formelor teatrale populare în împrejurări diferite. Provenite din obiceiurile de la clacă sau din șezători, unele jocuri de priveghi cuprindeau învățături despre oameni, lucruri și împrejurări, simple reprezentări imitative ale unor obiecte în repaus sau în mișcare, ale unor stări și acțiuni din realitate [56]. În ținutul Sucevei, jocul *mînzulica* era o povestire ilustrată prin a iune despre un furt, prinderea hoțului, judecarea și trimiterea lui la oaste ca pedeapsă. Flăcăi reprezentau pe eroii povestirii, ținînd în mînă o carte deschisă: *regele*, *comisarul*, *doctorul*, *panțirul* (polițaiul), *păgubașul*, *tîlharul*, *mînzulica* și *orariul care arată 10 ore*, apariție insolită în galeria eroilor artei teatrale populare și a cărui prezență indică o influență a spectacolelor medievale orășenești; trecerea timpului și schimbarea locului acțiunii erau marcate de acest personaj, care anunța cu glas tare condițiile de timp și de loc în care se desfășurau cele spuse de povestitor. În final, *tîlharului* i se punea un ceaun în cap și era astfel « trimis la oaste » [57]. În această povestire orală a acțiunii, ai cărei

[56] *Butea cu curechiul*, joc practicat în Transilvania ca demonstrație de forță: un flăcău încerca să smulgă pe rînd « căpățînile de varză înghețate », pe ceilalți participanți la joc, încleștați de o lavită; *monăstioara*, joc din Munții Apuseni: un băiețandru era prins de doi flăcăi voinici și balansat cu capul în jos, « ca o limbă de clopot », în timp ce *popa* și *dascălul* cîntau asurzitor, ținînd slujba de utrenie; *moara* era « închipuită » de patru flăcăi: *morarul*, deghizat cu barbă și mustăți de lînă sau de cînepă, uns cu funingine pe obraz, cu un cojoc întors pe dos, măcina orzul, grîul și secara pe care alți participanți la joc se prefăceau că le aduc la moară. Cf. Sim. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 78.

[57] Sim. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 80.

Fig. 39. — Mascați cu urs și bubai — Fundul Moldovei, 1928.

Fig. 40. — Alaiul de mascaradă al caprei — Rădeasa, Borzești-Bacău, 1932.

eroi apar ca ilustrări vii în persoana participanților, diferențiați de spectatori printr-un obiect anumit, purtat în mîini sau pe cap, se regăsesc analogii cu spectacolele mimice de mascaradă, dezvoltate în alt mediu decît cel țărănesc și preluate, în forme schimbate, în cadrul jocurilor și petrecerilor de la sate.

Eroii principali din alaiul de urători al *malancăi* — denumirea de proveniență ucraineană a caprei din Bucovina — sînt moșul — « un uncheș ghebos, cu barba de fuior, cu mască de pînză mînjită cu cărbuni, cu dinți de sîmburi de bostan » [58] — și baba, însoțiți de *mirele* și *mireasa* jucați de doi flăcăi împodobiți cu beteală și flori de lămîiță [59]. Sub influența nunții țărănești, dar și ca ultimă variantă a cuplului străvechi — *moșul* și *turca* — metamorfozat de-a lungul timpului în *moșul* și *baba* malancăi, prezența *mirelui* și *miresei* marchează înnoirea unui străvechi motiv teatral, cu origini mitice. *Malanca nebunilor* din Bucovina este o formă de artă teatrală populară a cărei evoluție are un ciclu închis, eroii străvechi fiind reprezentați într-o variantă a cărei noutate, de ordin formal, rămîne superficială. Cetele de mascați care colindă ulițele între crăciun și Anul nou, în *alaiul caprei* moldovenești — joc regăsit în forme mai puțin bogate și în Muntenia, Transilvania, Oltenia și Dobrogea — sînt eroi a căror prezență stabilă sau efemeră marchează o fază nouă în evoluția jocurilor țărănești cu măști din epoca feudală; *capra*, această formă de artă teatrală populară provenită din străvechea pantomimă rituală *turca* sau *brezaia*, se dezvoltă spre sfîrșitul epocii feudale și continuă să fie reprezentată și în contemporaneitate.

În viața satelor, *alaiul caprei* apare ca un joc de tipul mascaradei și trăsătura principală care îl apropie de spectacolul cortegiilor de carnaval orășenesc este discontinuitatea acțiunilor teatrale: improvizațiile dramatice sînt întrerupte de interpelarea directă a

[58] T. Pamfile, *Sărbătorile la romîni. Crăciunul*, București, 1914, p. 194.

[59] B. A. R.P.R., fond. *Manuscrise românești*, ms. 4 968, fila 268.

spectatorilor, pantomima se stilizează în intermedii de dans; rigoarea ceremoniei arhaice s-a destrămat, dar canoanele clasice care ordonează o reprezentație teatrală nu s-au fixat încă. Acest fenomen nu marchează degradarea și involuția artei teatrale populare, ci, dimpotrivă, modul ei propriu de evoluție, prin imagini teatrale alegorice, expozitive, prin sinteza simbolului. Fără să ajungă niciodată la forma de dramă populară, spectacolul țărănesc de mascaradă devine rezervorul în care sînt captate și reținute, în imagini teatrale, aspecte din petrecerile, spectacolele și reprezentațiile dramatice populare din epoca feudală; acest proces nu se manifestă prin copierea inertă a temelor și motivelor, ci prin asimilarea lor structurală, în stilul comic cu origini străvechi.

Fig. 41. — Capra, căluțul și moșnegii — Moldova, 1936.

S-ar putea presupune că alaiul caprei moldovenești s-a dezvoltat prin intervenția cortegiilor de carnaval orășenesc, prin preluarea directă a eroilor și scenelor din procesiunile breslelor de meșteșugari, prin imitarea imaginilor care reprezentau un mediu social inedit. Reprezentative pentru viața orașelor, cortegiile de carnaval organizate de meșteri și calfe sînt însă o formă de petrecere în care transfigurarea teatrală nu are loc: uneltele de muncă și obiectele lucrate, costumele, insignele erau purtate și expuse de meșterii înșiși, pentru a fi cunoscuți și admirați. În alaiul de mascaradă al caprei aceste elemente de travestire fac parte integrantă din structura imaginii teatrale; ocupațiile meșteșugărești sînt reprezentate de flăcăii din sat prin cetele de *cizmari* și *fierari*, care ilustrează cu uneltele de muncă aduse în joc breasla și actul de muncă [60]. Elementele de spectacol din procesiunile de carnaval ale breslelor de meșteșugari sînt transpuse în formă teatrală în alaiurile țărănești de mascaradă, iar analogia dintre aceste forme de petrecere populară nu se manifestă prin relația existentă între model și imitație, ci prin aceea dintre un motiv de inspirație și realizarea lui.

[60] B.A. R.P.R., fond. *Manuscrise românești*, ms. 4969, fila 281, 281 v.

Fig. 42. — Eroi din alaiul de mascaradă al caprei — Moldova, 1936.

Fig. 43. — Moșul cu ursul — Moldova de nord.

Fig. 44. — Ursul, ţiganii ursari şi moşul — Moldova, 1936.

Fig. 45. — Mască de cioban — Domneşti-Tg. Frumos, Iaşi, 1960.

Cortegiile breslelor, fenomen caracteristic pentru istoria spectacolului medieval tîrziu, imitau, în petrecerile meşteşugarilor, procesiunile fastuoase şi serbările de curte pe linia tradiţiei străvechi a carnavalului popular [61]. Aceste cortegii reprezentau o formă de spectacol popular orăşenesc care s-a dezvoltat paralel cu jocurile ţărăneşti cu măşti, avînd însă puncte de contact [62]. Prezenţa bufonului-arlechin în alaiul caprei din regiunea Sucevei pare insolită: în costum negru mulat, cu franjuri galbene şi ciucuri de lînă roşie, cu o pălărie conică de piele neagră decorată cu stele şi luni de staniol, cu faţa vopsită în argintiu şi cu barbă şi plete cenuşii din cozi de cal, acest bufon mînă *urşii* şi-i face să danseze în sunetele tamburinei, lovindu-i cu biciul şi îndemnîndu-i cu strigături de joc. *Moşul ursar*, erou cu origini străvechi, apărut într-o nouă ipostază prin preluarea unui motiv de inspiraţie din realitate — spectacolul dat de ursari şi urşii lor dresaţi prin tîrguri şi sate —, a fost treptat înlocuit de *ţiganul ursar*, cu mască de postav negru, cercei de aramă şi cozi împletite. Pe linia imaginii existente a ţiganului ursar, sub influenţa cortegiilor de carnaval, apare bufonul-arlechin, intervin elemente de artă teatrală inedite în comparaţie cu viaţa şi obiceiurile ţărăneşti; aceste elemente nu sînt numai o mărturie a contactului real dintre formele de spectacol orăşenesc şi de bîlci şi alaiurile ţărăneşti de mascaradă, ci mai ales o manifestare concretă a factorilor care stau la baza selecţiei acestor elemente: înlocuindu-se unul pe altul, eroii noi acţionează exclusiv în stilul comic al străvechii tradiţii teatrale populare. Dar mai mult decît diferenţele de ordin morfologic dintre eroii celor două categorii de spectacol — cortegiile de carnaval şi alaiurile ţărăneşti de mascaradă —, comparaţia între funcţia şi structura imaginilor care provin din contactul acestor forme de artă teatrală este revelatoare. Personajele din cortegiile de carnaval care nu au corespondenţe cu viaţa ţărănească nu se regăsesc în alaiurile ţărăneşti de mascaradă. Prezenţa *fierarilor* şi a *cizmarilor*, eroi care reprezintă meşteşuguri cunoscute în mediul rural, evoluţiile bufonului-arlechin, axate pe funcţia mai veche în spectacol a *ţiganului ursar*, arată intervenţia viziunii ţărăneşti, originale, în creaţia teatrală populară după motive de inspiraţie străine: se poate afirma că acest proces nu se petrece sub forma unui împrumut direct de modele străine, de imagini teatrale concrete, ci prin preluarea unor modalităţi teatrale, aplicate ulterior în creaţia noilor eroi din alaiul ţărănesc de mascaradă.

Nu numai spectacolele de burg au furnizat motive de inspiraţie pentru arta teatrală populară; reprezentaţia religioasă a *irozilor*, ajunsă în mediul rural şi jucată de ţărani, ca şi *comedia de păpuşi*, reprezentată în tîrguri şi bîlciuri, sînt reluate, în forme mult simplificate, pe linia specifică de dezvoltare a jocurilor ţărăneşti cu măşti, în alaiurile de mascaradă de Anul nou. *Irozii*, cu cămăşi lungi albe şi chivăre de carton aurit, purtînd steaua şi chivotul cu păpuşi, sînt simpli figuranţi care asistă la jocul caprei, în Moldova, în epoca contemporană. *Harapii*, mascaţi cu obrăzare croite din pălării negre vechi, cu secure şi şalvari, *turcul* şi *cazacul* în permanent conflict dramatic, sînt eroi desprinşi din jocul de păpuşi, care evoluează în cadrul alaiurilor ţărăneşti de mascaradă în sensul în care acţionau ca păpuşi în spectacolul comic din bîlciuri; prezenţa acestor eroi a provocat însă, prin modalitatea dramatică pe care o aduceau, procesul de reflectare a ocupaţiilor şi rangurilor din viaţa socială, din realitate.

[61] F. Sieber, *Volk und volkstümliche Motivik im Festwerk des Barocks. Dargestellt an Dresdner Bildquellen*, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, vol. 21, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin, 1960, p. 67.

[62] În privinţa aşa-numitelor *invenţiuni* — alegorii teatrale şi scene de pantomimă care se dezvoltă în cadrul cortegiilor de carnaval ale breslelor începînd din secolul al XVII-lea —, influenţa lor asupra alaiurilor ţărăneşti de mascaradă nu poate fi susţinută de nici un indiciu.

Fig. 46. —Mască de negustor — Domneşti-Tg. Frumos, Iaşi, 1960.

Fig. 47. — Masca moşului căldărar—Domneşti-Tg. Frumos, Iaşi, 1960.

Fig. 48. — Eroi din alaiul de mascaradă al caprei — Moldova, 1936.

Fig. 50. — Moşneagul—Tudora-Suceava, 1961.

Fig. 49. — Moşnegii — Tudora-Suceava, 1961.

În alaiurile ţărăneşti de mascaradă, funcţia socială este sesizată întotdeauna prin contrapunere cu naţionalitatea eroului: *călăul* este reprezentat de *harap; negustorul*, cu tichie de vulpe sau tulpan, cu mustăţi din pene albe de gîscă, oferind piper şi bidinele, este asimilat cu *evreul; doctorul*, cu ochelari şi pălărie înaltă, este în acelaşi timp *neamţul; căldărarii* [63], cu cozi împletite şi ochi de fasole albă cusuţi pe măştile negre, cu tingiri de spoit în mîini, sînt *ţiganii*. În arta teatrală populară nu este niciodată satirizată naţionalitatea în sine, dar funcţia socială reprezentată sub forma parodiei atinge, prin confuzia de planuri, şi acest obiectiv, fără a fi vizat în mod special.

Alţi eroi, a căror prezenţă este tîrzie şi efemeră, *arnăuţii*, *bumbierii*, cu costume militare şi pene de fazan la chipiu, *generalul* — figuranţi care reprezintă armata —, *popa* şi *preoteasa* care apar într-o ipostază neobişnuită, preluînd atribuţiile *moşului* şi *babei* din jocul caprei, acţionează pe aceeaşi linie comică cu origini străvechi care marchează evoluţia alaiurilor ţărăneşti de mascaradă. Funcţia acestor eroi se manifestă în special sub aspectul pantomimei cu măşti. Treptat însă, măştile care reprezentau un tip teatral devin *obrăzare*, simple obiecte de sugerare a jocului teatral în genere, iar scenele de pantomimă se transformă în dansuri burleşti, a căror acţiune figurativă se stilizează pînă la identificarea cu dansurile populare.

Dezvoltarea modului teatral de reflectare a realităţii. În lunga epocă a orînduirii feudale, imaginile teatrale din jocurile ţărăneşti cu măşti au o evoluţie lentă, dar neîncetată; spre

[63] «Buhnetele căldăreşti» (sttigătele oamenilor vulgari) menţionate de Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*, . . . p. 87, pot conduce la presupunerea că denumirea de *căldărari* este mult mai veche şi se referă în general la petrecerile de uliţă.

Fig. 51. — Mască de moș — Malu-Vlașca, 1924.

Fig. 52. — Mască de moș — Azaclău-Dobrogea, 1953.

sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, alaiurile țărănești de mascaradă apar și se dezvoltă pe baza creației unor eroi și scene inspirate din realitate și, așa cum după desființarea breslelor continuă practicarea meșteșugului, după degradarea vechilor jocuri țărănești cu măști continuă să se dezvolte arta teatrală populară. Treptat, se desăvîrșește trecerea de la perceperea mistică la cea estetică a fenomenului de artă teatrală și aceasta nu prin părăsirea străvechilor pantomime rituale, ci tocmai prin parodierea eroilor și acțiunilor cu substrat magic conținute în interiorul lor, prin apariția modului teatral de reflectare a realității.

Generalizarea tezei *modelului de imitat* ca factor determinant, necesar, în creația imaginilor și formelor de artă populară este un reflex — în planul actului de creație — al teoriei circulației motivelor. Această teză este infirmată — în arta teatrală populară — de dezvoltarea imaginilor noi, originale, rezultat concret al apariției modului teatral de reflectare a realității. « De cînd cercetările asupra procesului de creație la artiștii populari au putut fi extinse în diverse țări ale Europei, a devenit evident că ei aveau aproape întotdeauna nevoie de *puncte de plecare*, de documente intermediare între ei înșiși și realitate. Dimensiunile, volumele, valorile, culorile, mișcările, jocurile de lumină, perspectiva, sînt greu de figurat fără ajutorul unei interpretări intermediare . . . » [64]. Dar dacă între creația teatrală populară și realitate se interpune un *model*, un « factor intermediar », acesta nu este un element exterior, o interpretare străină a realității, ci însăși structura interioară a imaginii teatrale cu origini arhaice.

[64] P. L. Duchartre, *Les arts populaires*, în *L'art et l'homme*, t. I, Paris, 1957, p. 116.

Modul ilustrativ, alegoric în care se prezintă mascarada țărănească provine din introducerea unui nou conținut de viață în forma tradițională, simbolică, a imaginilor teatrale cu origini străvechi. Stilul comic, reprezentat atît prin fantezia și spiritul în care sînt create măștile noilor eroi, cît și prin hazul cu care este surprinsă acțiunea caracteristică și gestul specific în redarea personajelor, s-a format prin deprinderea de a parodia neîncetat imaginile și formele teatrale străvechi care au stat la baza jocurilor țărănești cu măști din epoca feudală.

Această parodiere este fenomenul prin care se manifestă degradarea formelor teatrale arhaice, inițiale, și în același timp o fază nouă în creația teatrală populară. Tiparele tradiționale nu mai delimitează desfășurarea jocului după datina străveche: cînd formele vechi de artă teatrală populară se destramă, jocul cu măști urmează o evoluție deschisă, prin dezvoltarea *eroilor* în variante ale vechii imagini teatrale sau în creații originale, în stilul și pe structura funcțională a acestei imagini. Astfel, alaiul țărănesc de mascaradă se dezvoltă ca o paradă a eroilor și nu ca un spectacol dramatic. Calitățile specifice, distinctive, ale modului teatral de reflectare a realității în creația populară sînt determinate de conținutul specific al acestei creații: « Obiectul folclorului nu este *viața omului*. Conținutul specific al folclorului constă în faptul că obiectul principal al reflectării este *poporul* » [65].

Măscăriciul. În jocurile rituale cu măști, arta teatrală devine cu timpul o creație conștientă și în alaiurile țărănești de mascaradă apare primul exponent al funcției ei sociale, *măscăriciul*, actorul de proveniență populară. În jocul său, măscăriciul dansează și cîntă, imită deprinderi și moravuri, improvizează, își spune părerea și mai ales emite aforisme satirice, mimînd propriile sale reacții; măscăriciul se interpretează pe sine, se expune, el însuși devenind prin spectacolul acțiunilor sale o imagine teatrală.

După o îndelungată exercitare în a reflecta aspecte din realitatea înconjurătoare, aspecte legate de om și de activitatea omenească, se formează deprinderea de a întregi spontan acțiunile exterioare prin exprimarea schimbărilor și succesiunii stărilor interioare, de natură psihică, pe care imitarea unor acțiuni din realitate le determină. Treptat, în interiorul imaginii teatrale străvechi sînt create — prin repetare — condiții pentru dezvoltarea exhibiției personale. Apariția *moșului-măscărici* în jocurile țărănești cu măști nu este bazată pe dezvoltarea în forme populare a măscăriciului de la curțile domnești și boierești, a măscăriciului de profesie din spectacolele de bîlci din secolele XVII-XIX. Nu bufonii de proveniență străină, aduși din Bizanț și Fanar de influența moravurilor turcești și grecești la curțile domnilor din Țara Românească și Moldova, au stat la originea măscăriciului autohton, ghidușul cu replica amară, eroul popular care devine imaginea paiaței înțelepte, cunoscută de-a lungul secolelor în istoria teatrului universal, de la mimul antic pînă la păpușa comică a evului mediu. În formarea acestei imagini teatrale, influențele modelului străin pe care prezența saltimbancilor și bufonilor de la curte le ofereau sînt minime și, deoarece sînt împrumutate în urma cerințelor spectatorului care compara exhibițiile de import cu cele ale măscăriciului autohton, sînt secundare; materialul de bază îl constituie elementele de cunoaștere rațională a realității autohtone, acumulate și dezvoltate de-a lungul timpului în spectacolul țărănesc, și fixarea procedeelor de expresie într-o serie de acțiuni-cheie stilizate. De la deprinderea de a imita aspectele, stările și procesele din natură, se ajunge astfel la modul teatral de reflectare a lumii în imagini, prin dezvoltarea capacității de a exterioriza mișcarea determinată în conștiința omului de reflectarea vieții omenești, a vieții sociale; rezultatul concret al acestui proces este apariția măscăriciului.

[65] S. G. Lazutin, intervenție în discuțiile celui de-al IV-lea Congres internațional al slaviștilor (Moscova, 1958), *loc. cit.*, p. 525.

Imaginea măscăriciului popular este imaginea unui erou-tip, imaginea unei categorii de eroi teatrali, schema dramatică a eroului fiind creată în reprezentația vie, teatrală, pentru ca abia cu timpul, prin specializarea celor două linii diferite de creație — teatrală și dramatică —, dar cu origine unică, să se separe drama de teatru, creația dramatică de cea teatrală, personajul dramatic de eroul teatral al spectacolului. În arta teatrală populară românească, acest proces a fost început de eroul măscărici și este analog cu procesul prin care s-a fixat locul personajelor din *commedia dell'arte* în istoria teatrului universal, tipuri dramatice provenite printr-o îndelungă cristalizare și specializare a imaginilor de eroi. Cu timpul, procedeele teatrale ale măscăricilor populari din epoca feudală au devenit legi de interpretare și, așa cum măști și acțiuni simbolice au rămas ca elemente de artă teatrală arhaică în alaiurile țărănești de mascaradă, anumite procedee convenționale din jocul măscăricilor, de mimare a acțiunii ori de rostire a textelor improvizate după o schemă stabilită pot fi recunoscute în spectacolele populare ale irodarilor, în reprezentația teatrală a păpușarilor, în jocul actorilor ambulanți.

Se poate emite ipoteza că măscăriciul este eroul teatral al epocii feudale, protagonistul evoluat din imaginea teatrală străveche a unchiașilor, moșilor și moșnegilor, desprins din cadrul vechilor jocuri cu măști și dezvoltat în ambianța bîlciurilor din tîrguri și a alaiurilor țărănești de mascaradă; această cale de evoluție continuă este excepțional de rară în istoria artei teatrale populare, dar în cazul cînd există, eroul teatral astfel creat are o influență imensă asupra întregului proces de evoluție a artei teatrale populare, condiționînd și — în unele cazuri — determinînd calitățile dominante ale imaginilor teatrale apărute pe alte căi și cu alte proveniențe. Măscăriciul reprezintă un moment culminant în spectacolul teatral popular; prin sinteza între calitatea de spectacol și calitatea de dramă, conținute și exprimate în imaginea unică a interpretului și creatorului, a actorului și personajului, manifestate concomitent în aceeași acțiune teatrală, *eroul măscărici* este un punct nodal, o cheie de boltă în procesul de apariție și constituire a imaginilor și formelor dramatice de artă teatrală populară.

Cucii

5. În secolul al XII-lea apar în *Regestele varadiene* [66] mențiuni asupra unor nume de persoane și locuri în care intră termenii de *cuc* și *kuker*. Tot în această perioadă se întîlnește, în limba maghiară, noțiunea de *kuka*, care înseamnă totodată «mut» și «prost» [67], un împrumut sau un decalc lexic al numelui generic de *cuc*, utilizat însă într-o accepție particulară, convenabilă unui personaj popular care seamănă cu mutul și caraghiosul închipuit în jocul cucilor. Alte mențiuni mai precise apar în secolul al XVII-lea (1682—1686), într-un pasaj din *Viețile svinților*, scrise de mitropolitul Dosoftei. În acest pasaj jocul este asemănat cu o mascaradă grecească păgînă, care avea loc la sărbătoarea *katagoghion*-ului: « . . . Putînd a mîna idolii și podobiți cu un fel de obrăzare, ghidușește, cîntînd, descîntînd dintr-însele, alerga tîlhărește de ținea calea a bărbați și a femei savăi, cum fac la noi cucii (кѣчіи)

[66] *Documente privind istoria României, veacul XI, XII și XIII, C. Transilvania*, vol. I (1075—1250), București, 1951. Din anul 1220, doc. 246 (p. 105), referitor la un cetățean din satul Vys, pe nume Cuqt (= Kuk), condamnat să poarte fierul ars. Din anul 1234, doc. 373 (p. 141), în care o slugă pe nume Cucus, fiul lui Farcaș, e prins și răscumpărat din robie. Din anul 1220, doc. 249 (p. 106), în care e pomenit un sat Qecher (= Kuker), care trebuie tradus ca și Quenes (= Kenéz) din transcripția maghiară (p. 108).

Unele mențiuni de la începutul secolului al IV-lea e.n. (*Analecta Bollandiana*, XVI, 1897; cf. Popa-Lisseanu, *Încercare de monografie asupra cetății Dîrstorul—Silistra*, București, 1913, p. 81—89), confirmate de cercetări relativ recente (vezi V. Tarkova-Zaimova, *Сведения за средновековни кукерски игри в Силистренско*, Sofia, 1960), atestă existența unui joc care ar putea fi considerat — într-o oarecare măsură — de tipul cucilor în cetatea Durostorum.

[67] *A. Pallas Nagy-Lexicona*, vol. XI, Budapesta, 1895, p. 92.

și ceia ce trag la vale . . . » [68]. Mai tîrziu, în secolul al XVIII-lea (1757), într-un sinopsis, jocul cucilor este prezentat ca similar jocului călucenilor, drept o « iscodire diavolească »: « Această urîtă închipuire și pînă acum să ție încă în țara noastră pre la unele orașe și sate, de să îmbracă bărbații în haine muierești și să numesc și cu numele aproape de numele Cupal, adecă cuci sau călucenі, făcîndu-și și aceștia cununi de buruieni . . . » [69]. Însă cele mai multe mențiuni sau simple prezentări de material asupra jocului cucilor apar în secolul al XIX-lea și al XX-lea. O dată cu apariția unor lucrări de etnografie comparată [70], studiul jocului cucilor capătă perspective noi de înțelegere. Semnificația lui străveche, ca și structura lui dramatică încep să fie valorificate din punct de vedere științific.

Cercetările folcloriștilor români, ca și acelea ale folcloriștilor străini, scot în evidență faptul că jocul cucilor avea la baza lui un text literar popular sub formă de scenetă nescrisă, păstrat prin tradiție orală, în care în general era vorba de o căsătorie simbolică între un cioban și o ciobăniță sau un plugar și o plugăriță. După căsătorie, din diferite motive (invidie, ceartă etc.), soțul era ucis sau murea. La înmormîntarea lui participa un personaj ce închipuia un preot, care prohodea în bătaie de joc. Sceneta se termina cu învierea celui mort și petrecerea generală a celor de față. Unele episoade ale jocului au păstrat mult timp în acțiunea lor urme de rituri străvechi, legate de muncile pastorale și mai ales de muncile agricole. Cele trei ceremonii din joc (mai evidente în varianta sud-dunăreană a *kukkerilor*) referitoare la nuntă, moarte și înviere și-au pierdut cu timpul caracterul lor simbolic inițial, de rituri ale fecundității și fertilității, și au rămas uneori simple episoade cu caracter teatral, detașate în desfășurarea spectacolului, pe care s-au grefat mai tîrziu elemente de satiră socială și biciuire a moravurilor sătești.

În legătură cu jocul cucilor s-au emis diferite ipoteze. Pentru originea tracă a jocului pledează deopotrivă folcloriști români și străini. Printre folcloriștii români trebuie pomenit M. Vulpescu [71], care invocă un argument de ordin geografic (zona dunăreană unde se mai joacă cucii a fost partea extrem-nordică a Traciei antice). Dintre folcloriștii străini, M. Arnaudov și J. G. Frazer pledează indirect pentru ipoteza originii trace a jocului, considerîndu-l un carnaval orgiastic trac. După această ipoteză, există două variante ale jocului trac, una nord-dunăreană, *jocul cucilor*, și alta sud-dunăreană, *jocul kukkerilor*. Între aceste două variante au avut loc influențe și contaminări reciproce datorită mișcărilor de populații carpato-balcanice.

Paralel cu ipoteza originii trace, M. Arnaudov a emis ipoteza originii grecești, susținînd că atît jocul kukkerilor, cît și al cucilor, se trag și din antesteriile dionisiace, preluate de greci de la traci, adaptate și dezvoltate apoi în mod diferit. C. Falcone [72] reia ideea originii grecești a jocului kukkerilor și prin aceasta și a jocului cucilor, susținînd că acesta era la origine jocul *kuklei* (sau al omului travestit), propriu grecilor din Tracia.

Există și o ipoteză despre originea slavă a jocului. Sinopsisul kievean, în adaptarea românească, leagă jocul cucilor și al călucenilor de cultul lui Cupalo, zeul bucuriei la slavii

[68] Dosoftei, *Viața și petrecerea svinților*, vol. II, Iași, 1682—1686, ex. B, p. 273.

[69] *Synopsis* . . ., Iași, 1757, fila 53 v. și 54—54 v.

[70] D. Marinov, *Кукери или кукови*, în *Известие на етнографски музей*, Sofia, 1907; M. Arnaudov, *Куккери и русалки*, în *Сборник за народни умотворения народонис*, XXXIV, Sofia, 1920; Roșița Anghelova, *Куккеристе игрищобичай за плодородие и здраве и народен театър*, în *Театър*, 1956, nr. 11. J. G. Frazer, *The Golden Bough, a Study in Magic and Religion*, vol. II, Londra, 1955, prezintă pe « *kuker and kukerica carnival nummer in Thrace and Bulgaria* » și extensiunea jocului.

[71] M. Vulpescu, *Les coutumes roumaines périodiques*, Paris, 1927, p. 137—143.

[72] C. Falcone, *Aspetti del folklore bulgaro*, Roma, 1939, p. 103—127.

Fig. 53. — Alaiul cucilor — Brăneşti-Pasărea, 1960.

răsăriteni. Bizuindu-se pe această afirmaţie, T. Pamfile [73] face din ea un izvor mitologic al cultului cucilor, călucenilor şi chiar al paparudelor.

În prima lui formă, jocul pare să fi fost o manifestare complexă, legată de unele rituri pastorale şi agrare la traci. Peste acest joc trac, posibila suprapunere a elementelor greceşti antice din antesteriile dionisiace şi a elementelor slave din procesiunile lui Cupalo ar fi putut să îmbogăţească conţinutul primar al ritului cu elemente de spectacol, contribuind la transformarea pretextelor rituale într-un carnaval laic.

Dezvoltarea jocului ca alai de mascaradă. Răspîndit în epoca feudală în Transilvania de sud, Moldova, Muntenia şi Dobrogea, jocul cucilor se menţine pînă în vremea noastră de-a lungul Dunării, în zona de contact şi interferenţe etnografice între cultura populară romînească şi cea a popoarelor sud-slave. Sub influenţa şi constrîngerea bisericii, jocul cetelor de cuci a suferit o transformare importantă. Din spectacolul păgîn care se desfăşura în perioada solstiţiului de iarnă, devine un spectacol semireligios, care se deplasează spre echinocţiul de primăvară, la lăsata secului. Cu timpul, jocul cucilor se laicizează, transformîndu-se într-o mascaradă ţărănească, în cadrul căreia, pe lîngă unele ironii usturătoare la adresa bisericii, pot fi remarcate uneori şi acţiuni de intervenţie camuflată în sancţionarea publică a oficialităţilor sub pretextul păstrării datinii, bătutul simbolic cu *chiuliciul*, un fel de bici năzdrăvan, în vîrful căruia se atîrna o opincă ruptă.

Textul literar popular al întregului joc s-a pierdut, iar variantele fragmentare cunoscute ale unor momente teatrale din joc nu mai prezintă nici o stabilitate. Ele sînt o creaţie

[73] T. Pamfile, *Mitologie romînească*, vol. I, Bucureşti, 1916, p. 369.

improvizată, de la un spectacol anual la altul, în funcţie de evenimentele locale petrecute între timp, de spectatori, de buna dispoziţie a jucătorilor. Din spectacolul iniţial al obiceiului a rămas structura lui de ansamblu, eşalonarea episoadelor într-o anumită ordine dramatică. Jocul cucilor este alcătuit din trei părţi, uneori distincte între ele, alteori amestecate şi confundate. Prima parte a spectacolului, în genul mascaradei, se desfăşoară în dimineaţa zilei de lăsata secului, cînd cetele de *cucoaice* (bărbaţi travestiţi în femei) cu zurgălăi la picioare, la brîu sau pe piept, cutreieră satele în care se mai păstrează obiceiul, simulînd bătaia tradiţională în semn de urare de sănătate. Partea a doua a jocului, o pantomimă, se desfăşoară în după-amiaza aceleiaşi zile, cînd intră în acţiune şi celelalte categorii de cuci, cei mascaţi cu *tigve, chiei* (piei) şi mai ales cu *chipuri*. Cucii mascaţi cu chipuri, copleşiţi de greutatea măştilor, mai mult defilează pe uliţe, ca să smulgă admiraţia publicului sau să facă ordine, în timpul spectacolului. După-amiaza avea loc simulacrul de nuntă, cu moartea şi învierea eroului, precum şi unele episoade ce teatralizau reminiscenţe de rituri pastorale (ieşitul la păşune şi păşunatul simbolic) sau agrare (ieşitul la arat şi semănatul simbolic). Uneori pantomima cucilor se transforma într-un spectacol deschis, în care ceata de jucători antrena în alaiul de mascaradă, după învierea eroului mort, pe toţi spectatorii, de la copii pînă la bătrîni. În sfîrşit, ultima parte a spectacolului se desfăşura pe înserate, cînd jucătorii îşi scoteau măştile cu un anumit ceremonial (rupîndu-le, trîntindu-le de pămînt, călcîndu-le în picioare etc.), pentru a începe jocul general al horei săteşti, urmat de retragerea cu torţe. Paralel cu jocul cetelor de flăcăi, aveau loc uneori şi jocurile cetelor de copii, care făceau şi ei pe cucii.

Rolurile importante în joc le-au avut *ciobanul* şi *ciobăniţa* sau *plugarul* şi *plugăriţa*, *mutul*, în jurul cărora s-a grefat întreaga acţiune. Pe lîngă aceste personaje principale, în acţiune au intrat cu timpul o categorie întreagă de personaje secundare: *vraci* şi *preoţi*, *ostaşi* şi *haiduci*, *primarul*, *jandarmul* şi *negustorul*. Din figuraţia jocului făceau parte şi personaje mute, numite în general *cuci* şi *cucoaice*. Numele unora dintre personajele simbolice, care s-au păstrat uneori pînă în vremea noastră, nu mai corespund în joc funcţiei lor iniţiale, menţinîndu-se astfel mai mult prin tradiţie.

Spre deosebire de alte obiceiuri cu caracter de spectacol teatral, jocul cucilor prezintă unele modalităţi particulare de travestire. Piesele specifice în deghizarea cucilor sînt măştile şi costumele. Recuzita jocului se reduce astăzi la patru categorii de măşti şi două tipuri de costume. Formele vechi de măşti sînt *traistele de cai* şi *chieile*, simple obrăzare fără elemente decorative, obţinute, după cum le califică chiar numele, din traiste de grăunţe pentru cai, trase pe cap, sau din piei de animale aplicate direct pe faţă. *Tigvele* sînt măşti obţinute din fructe de cucurbitacee, împodobite cu pene de cocoş. Cele mai spectaculoase şi mai reprezentative sînt însă *chipurile*, nişte măşti montante, asemenea unor sorcove mari, alcătuite din bogate inflorescenţe artificiale. *Tigvele* ca şi *chipurile* sînt măşti legate de vechi rituri agrare, ultimele — după structura şi terminologia lor — evoluate din măşti de animale. O altă categorie este aceea a măştilor de *cucoaice*, a căror inventivitate plastică îmbină elementele vechi şi noi ale măştii. Cu ajutorul lor, tehnica satirizării populare se îmbogăţeşte.

Cetele de cuci poartă două soiuri de costume adecvate jocului: unele corespunzătoare *chipurilor*, improvizate din costume de port ţărănesc local (iţari sau cioareci împodobiţi cu lampasuri roşii şi cămăşi ştampilate cu cruci roşii), şi altele corespunzătoare *cucoaicelor*, improvizate din vechituri de veşminte femeieşti, cu tot ce fantezia şi satira poate ticlui mai neobişnuit şi caricatural. Acesta e costumul parodiei sociale prin excelenţă, care la sfîrşitul secolului al XIX-lea a căpătat o dezvoltare şi o semnificaţie satirică deosebită.

După cel de-al doilea război mondial, jocul cucilor a evoluat în raport cu dezvoltarea noilor relații de muncă. Eliberat de reziduurile magice și religioase ale trecutului, se menține în prezent ca un spectacol popular de mascaradă, axat în special pe acțiuni de pantomimă și de dans festiv și scenic.

Jocuri scenice maghiare și germane

6. În arta teatrală populară a minorităților naționale maghiare și germane sînt cunoscute forme cu origini vechi, caracteristice epocii feudale. Cucerirea Transilvaniei de către statul feudal maghiar la sfîrșitul secolului al XI-lea și începutul secolului al XII-lea, apoi colonizarea țăranilor, meșteșugarilor și negustorilor sași, care întemeiază sate în sudul și nord-estul Transilvaniei în secolele XII—XIII, au însemnat așezarea unei populații alogene alături de populația autohtonă, menționată de Anonymus încă pentru secolul al X-lea [74]. Această conviețuire a determinat influențe reciproce și a produs, în domeniul artei teatrale populare, manifestări specifice. Jocurile populare teatrale ale maghiarilor și sașilor din Transilvania provin, în genere, din spectacolele de burg, din cortegiile și reprezentațiile dramatice organizate de bresle în incintele orașelor. Dar, pe lîngă aceste forme teatrale cu origini medievale tîrzii, *alegerea reginei rusaliilor* și *borița cucilor*, jucate de țăranii maghiari, își au originea în fondul de veche influență slavă, iar *capra* și *surdul*, care apar în *jocul căluților* de la nunțile sătenilor sași, sînt eroi ai jocurilor țărănești cu măști, cu străvechi origini, practicate de populația românească. În aceste întrepătrunderi constă aspectul specific al jocurilor scenice maghiare și germane din Transilvania.

✧

Regelés și *alegerea reginei rusaliilor (pünkösdi királynö választás)*, jocuri condamnate și persecutate în decursul veacurilor de către biserică, nu s-au putut menține în forma lor originară și și-au pierdut cu timpul caracterul teatral.

Referitor la *regelés*, jocul cel mai vechi al minorității naționale maghiare, există un singur izvor pentru Transilvania, datînd din anul 1863 [75]. Pe baza descrierii se pot distinge două părți separate: o zicătoare de tip străvechi, care urează prosperitate tinerilor căsătoriți, și o adăogire ulterioară, cu caracter religios, în forma colindului. Ceata de flăcăi umblă din casă în casă în noaptea crăciunului, urează și primește daruri. În timpuri vechi, jucătorii duceau cu ei un bou cioplit din lemn și vopsit în roșu de care — « după legea cea veche » — agățau darurile. Data și desfășurarea *regelés*-ului indică analogii cu jocurile legate solstițiul de iarnă ale populației românești.

Jocul numit *alegerea reginei rusaliilor (pünkösdi királynö választás)* este menționat în anul 1692 [76] sub numele de *inaugurarea reginei (királyné asszony ültetés)*. În document se interzice în mod hotărît reprezentarea jocului, care este considerat un obicei « moștenit de la păgîni ». Această menționare este o urmare a faptului că jocul era legat de rituri magice de fecunditate cu prilejul sărbătorilor de primăvară. În ciuda interzicerii, jocul a supraviețuit pînă în secolul al XX-lea sub forma de urare cu caracter religios, fiind interpretat de copii.

Borița cucilor (kukák boricája), jucat de ceangăii din jurul Brașovului și descris în anul 1862, este un dans mimic, completat cu un text improvizat. În ziua de lăsata secului,

[74] Anonymus, *Gesta Hungarorum*. cap. XXIV, în *Scriptores rerum Hungaricarum*, ed E. Szentpétery, vol I, Budapesta, 1937, p. 64—65.

[75] O relatare a jocului *regelés* din comuna Chinuș-Odorhei, cuprinsă în studiul monografic *Vadrózsák*, vol. I red Kriza Jànos, Cluj, 1863, p. 121—122.

[76] *Székely Oklevéltar*, vol VI, red Szádeczky Lajos Cluj, 1897, p. 435.

Fig. 54. — Măști de cuci — Brănești-Pasărea, 1960.

flăcăii umblă prin sat, purtînd pe cap căciuli împodobite cu panglici, la brîu clopote, iar în mînă un mai cu mîner lung. Doi dintre flăcăi sînt numiți *purtători de țeapă*, iar alt flăcău duce un arbore împodobit. Eroii principali ai jocului sînt cei patru *cuci*, flăcăi pricepuți la glume și nebunii, cu măști pe față, gîrbaci sau sabie de lemn în mînă și un clopot la brîu. Din punct de vedere dramatic, momentele esențiale ale acțiunii sînt lupta cucilor, moartea, reînvierea și fuga unuia dintre ei. Elementele comice sînt prezente în scenele de ucidere, de bocet și de reînviere. Jocul este cunoscut și jucat și astăzi în satele locuite de ceangăi din jurul Brașovului.

Pare a fi o creație cărturărească jocul *strămbogatul (dúsgazdag, dúsgazdagolás)*, numit și *mascarada diavolului (ördögfarsang)*. Textul lui, tipărit încă din secolul al XVII-lea [77], păstrează urme ale moralităților de tip *Everyman-Jedermann*, cunoscute în evul mediu în Europa apuseană. Acțiunea se bazează pe legenda lui Lazăr din biblie. Răpit de *moarte* și aruncat în iad, *strămbogatul* îl roagă pe *Pluto*, regele iadului, să-i îngăduie să-și ceară iertare de la Lazăr, dar este respins. Spectacolul se termină cu dansul diavolilor. În prima parte a jocului este conturată clar contradicția dintre viața lui Lazăr și cea a strămbogatului; în ultima parte, conflictul se rezolvă prin pedepsirea strămbogatului. Se poate presupune că pe lîngă morala de inspirație religioasă, acțiunile și caracterul personajelor reflectă, în stil alegoric, relații din viața socială a epocii. În joc se îmbină elemente comice și tragice: dacă apariția lui Lazăr pe scenă are un ton tragic, chinuirea strămbogatului și dansurile diavolilor sînt grotești. Comparînd textul tipărit odinioară cu variantele jocului de la începutul secolului al XX-lea [78], se poate constata că n-au intervenit schimbări esențiale. Acest fapt este explicabil prin calitatea de critică socială pe care o conținea vechiul text. Actualmente jocul nu mai este practicat.

Dintre jocurile populare maghiare legate de sosirea primăverii, *împușcarea cocoșului (kukaslövés)* are multe trăsături asemănătoare cu jocurile de burg medieval și conține motive extrase din dramele școlare și din jocurile *goliarzilor*. În lunea paștilor, flăcăii se adună la casa *primului flăcău*, de unde, în sunetele cîntecului cocoșului, pornește alaiul. În frunte merge orchestra de suflători, urmează o ceată de fetițe îmbrăcate în alb, apoi vin *flăcăii* și *vitejii* din anul trecut și, în sfîrșit, *flăcăii* și *vitejii* nou aleși. Cîntecul cocoșului se cîntă într-un ton jalnic, asemănător bocetelor. Prima descriere a jocului, din Apața-Brașov [79], apare tîrziu. Locul spectacolului este scobitura unui deal, unde se așază spectatorii. Primul flăcău rostește în versuri sentința asupra cocoșilor, însă alți trei flăcăi le iau apărarea, așa încît începe un lung dialog. Vitejii intervin și amenință pe primul flăcău, spunîndu-i că îl vor împușca dacă nu va da imediat sentința. Flăcăul al cincilea plînge moartea cocoșilor în stilul bocetului, iar cel de-al șaselea rostește în formă parodiată o predică solemnă în legătură cu cocoșii. La sfîrșitul acestei improvizații dramatice, cu săgeți de model vechi, trag întîi flăcăii, iar la urmă vitejii; cine a «împușcat» cît mai aproape de țintă, va primi la ospăț inima cocoșului. Jocul, axat pe un vechi spectacol medieval de burg — întrecerile de tragere la țintă —, nu are o construcție teatrală larg desfășurată; numai scena care comentează împușcarea cocoșului poate fi considerată o mică reprezentație dramatică. Dialogul asupra vieții cocoșului, apoi bocetul și predica sînt bogate în elemente comice provocate

[77] Textul *strămbogatului* a apărut sub titlul *Comico-tragoedia*, Oradea, 1646. Textul a fost retipărit de mai multe ori în decursul secolelor XVII—XIX; un manuscris din secolul al XVII-lea (acum dispărut) a conservat *Comico-tragoedia*; din 1697 există o știre despre reprezentarea dramei la Sibiu; se presupune că reprezentații asemănătoare au avut loc și în regiunea Ciuc, iar sub influența lor s-a format jocul popular *strămbogatul*.

[78] Jocul a fost regăsit în Harghita — Ciuc, unde s-a înrădăcinat probabil sub influența dramelor școlare și de unde există relatări din anii 1930—1940.

[79] Sipos Bella, *Egy népi játék...*, în *Művelődés*, București, 1956, nr. 5, p. 45 passim.

de contradicția dintre rolul serios al flăcăilor și neînsemnătatea subiectului asupra căruia ei discută cu insistență și gravitate. Spectacolul nu are nici un element religios și este jucat și în prezent.

La sașii din Transilvania, cadrul de predilecție pentru manifestările de artă teatrală populară îl constituie nunta țărănească.

Primele știri despre *jocul căluților (Rösschenspiel)* datează de la mijlocul secolului al XIX-lea. Johann Mätz dă în 1860 [80] o descriere sumară a jocului din satul Șaeș-Sighișoara: un tînăr țăran sas, îmbrăcat în portul românesc și vorbind românește, anunță, ca un fel de crainic, venirea regilor. Intră *primul rege* și salută adunarea, pe urmă *al doilea rege* care, după un dialog cu primul, își cheamă *căluții*, bărbați mascați, cu zurgălăi la picioare, avînd un fel de furcă de lemn în locul picioarelor de dinainte ale calului, care vin în mijlocul nuntașilor și dansează în sunetul unei melodii specifice.

În descrierea din 1860 [81] a jocului căluților din Archita-Sighișoara, care aparține lui Franz Friedrich Fronius, apar aspecte noi: *Krawak*, personajul vesel din joc, comentează întîmplările în versuri românești. În locul regilor apar un *colonel (Oberst)* și un *locotenent-colonel (Unteroberst)* [82]. Alături de căluți intră și *surdul*, care mînă o *capră*: un tînăr care umblă în patru labe, acoperit cu un cearceaf, purtînd un cap de capră în dreptul feței. Din dialogurile între Krawak și surd, care înțelege greșit ce i se spune, se ivesc noi momente comice. Jocul căluților este urmat de un joc grotesc al caprei.

Cea mai amănunțită descriere a jocului sub forma sa din Drăușeni, precum și textul complet, sînt date de Ludwig Klaster [83]. Colonelul și locotenent-colonelul apar sub denumirea simplă de *soldatul întîi* și *soldatul al doilea*, în uniformă și cu sabie. Denumirea *surdul* a dispărut, iar *Krawak* apare sub forma de *Krawat*. Amîndoi sînt îmbrăcați în port românesc, cu căciulă, șerpar, opinci și bîte mari. Căluții sînt fete cu părul despletit, împodobite cu batiste de mătase colorate și cu zurgălăi ascunși sub batiste. Capra, acoperită cu o pătură groasă, are urechi și coadă de porc. Producția coregrafică a căluților se desfășoară în figuri bine determinate, pe cînd cei doi soldați, conducătorii jocului, se mișcă într-un pas cadențat, de paradă. Dansul culminează într-o figură deosebită: soldații își încrucișează săbiile ridicate, iar căluții joacă în jurul lor, în timp ce *Krawat* și *surdul* dansează cu mișcări grotești, persiflînd pe soldați și amestecîndu-se chiar și în figurile de dans ale căluților. Un element nou, care s-a anunțat însă și în variantele mai vechi ale jocului, este povestirea soldatului întîi, care capătă tot mai mult trăsăturile lui *miles gloriosus*, personaj tipic, introdus în teatrul universal de Plaut. Soldatul se laudă cu isprăvile sale războinice, cu armatele uriașe comandate de el și cu victoriile cucerite; lauda sa este însă ironizată prin observațiile satirice tot mai drastice, în limba română, adresate de Krawat și, în cele din urmă, soldatul recunoaște că efectivul armatei sale a constat din șapte soldați — dintre care i-a rămas numai unul — și cei doi căluți.

[80] Johann Mätz, *Die siebenbürgisch-sächsische Bauernhochzeit*, în *Schässburger Gymnasialprogramm*, 1859—1860, Brașov, 1860, p. 85.

[81] F. F. Fronius, *Bilder aus dem sächsischen Bauernleben in Siebenbürgen*, Viena, 1879, p. 86—90. În 1899, Johann Leonhardt, în piesa sa populară *Die Werberin (Recrutoarea)*, redă în cadrul unei nunți țărănești și jocul căluților; atît acțiunea, cît și denumirile personajelor corespund în genere informațiilor date de Fronius, cu toate că autorul se referă la acea formă a jocului care se cultivă în satul Drăușeni.

[82] Într-un fragment din Jibert-Rupea, publicat în 1901 de A. Schullerus, locotenent-colonelul apare ca subofițer *(Unteroffizier)*; el caută cvartir pentru «un mare cavaler», conducător al unei armate de 8 000 de soldați, care vine din Orient (Morgenland). Cf. A. Schullerus, *Das Rösschenspiel in Seiburg*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, XXIV, 1901, p. 141.

[83] L. Klaster, *Der Rösschentanz, ein siebenbürgisch-sächsischer Hochzeitsspiel*, în *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift*, Sibiu, LIV, 1931, p. 282—298.

Încercarea folcloristului Friedrich Wilhelm Schuster [84] de a interpreta jocul căluților ca o transpunere în forma pantomimei dramatice a mitului zeului germanic Thor, povestit în *Edda*, pierde din vedere lipsa de omogenitate a jocului, compilat din mai multe motive eterogene, care n-au format de la început o unitate. *Capra*, atît de importantă pentru interpretarea lui Schuster, datorită faptului că uciderea și reînvierea ei formează chiar centrul povestirii mitice, după Klaster nu are o funcție fixă și determinată, rolul ei depinzînd de improvizațiile hazlii ale *românilor*. Se pare că acest element a fost introdus tocmai ca un atribut al celor doi români: el provine, deci, din folclorul românesc.

Un obicei din Dealul Frumos-Agnita, menționat în anul 1902 [85], dă o indicație cu privire la jocul propriu-zis al căluților. Localnicii îi numesc *căluții croitorilor (Schnedjerriesker)*, iar A. Schullerus cunoaște numele de *armăsarul croitorilor (Schnegderhastchen)* pentru jocul țărănesc al căluților în genere [86]. Aceste denumiri trimit spre manifestările spectaculare ale breslei croitorilor, care obișnuia să prezinte în timpul carnavalului un dans al căluților. Se pare că jocul căluților din sate trebuie să fie privit ca un fenomen etnografic identic cu acest obicei al breslei orășenești. De altfel, tot din Dealul Frumos se semnalează și un *armăsar (Knopphoist)* [87], care, apărînd la nunți, face sărituri grotești, iar în cele din urmă este omorît, jupuit și dat afară. Jocul căluților era un spectacol obișnuit de nuntă pînă într-al patrulea deceniu al secolului al XX-lea.

În cadrul nunții țărănești se reprezintă, ca un fel de «memento mori» în mijlocul veseliei, și o altă creație a dramaturgiei populare, de un nivel literar și dramatic mai înalt: *cîntecul regelui (Königslied)*, în literatura de specialitate *jocul regelui și al morții*, răspîndit pînă și în secolul al XX-lea în părțile locuite de sași, dar mai ales în regiunea Tîrnavei Mari. În studiul lui Martin Malmer [88], care conține cea mai veche informație despre acest joc, precum și textul complet, este descris spectacolul: un *înger*, îmbrăcat în haine albe, cu un bețișor alb în mînă, are rolul pasiv al unui crainic care anunță jocul, îl urmărește descriind ceea ce se întîmplă pe scenă și spune epilogul. Acțiunea propriu-zisă se petrece între *rege* și *moarte*, într-un dialog impresionant și plin de dramatism. Regele, împodobit cu mantie, coroană și sceptru și însoțit de suita sa, este urmărit de moarte (personaj masculin, ca totdeauna în folclorul apusean). *Moartea* apare în haine negre sau într-un cearceaf alb și este înarmată cu arc și săgeată. Însoțitorii ei sînt *farmacistul* cu coșul său plin cu flacoane de medicamente, și *medicul*, cu pălărie neagră tricorn și cu cosiță pudrată, în stilul secolului al XVIII-lea, avînd în mînă tabatiera. Amîndoi, ca și suita regelui, sînt însă numai figuranți și nu participă activ la acțiunea care se desfășoară între rege și moarte. Moartea anunță regelui că trebuie să-l urmeze, regele, semeț, poruncește morții să părăsească țara sa, căci altfel va fi arestată și aruncată în lanțuri. Dar moartea trage cu arcul și regele cade la pămînt. El oferă morții în locul său pe cei săraci, moartea îi răspunde că prelații, prinții și regii îi sînt mai mult pe plac. Degeaba îi promite regele 10 000 de funți de aur, dacă-i va lăsa viața pentru încă 12 ani, mai tîrziu în zadar cere un răgaz de o jumătate de an, pentru a mai construi un castel puternic, și în zadar îi oferă morții coroana și toată bogăția sa, ca să-i lase măcar viața mizeră a unui cerșetor. În cele din urmă, regele roagă

[84] F. W. Schuster, *Ueber den in einigen Ortschaften des Sachsenlandes bei Hochzeiten üblichen Rösseltanz*, în *Mühlbacher Gymnasialprogramm*, 1862—1863, p. 3—16.

[85] *Zum Rösschentanz* (f. a.), în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, XXV, 1902, p. 25.

[86] A. Schullerus, *Siebenbürgisch-sächsischen Volkskunde im Umriss*, Leipzig, 1926, p. 119.

[87] *Zum Rösschentanz* (f. a.), *loc. cit.*, XXV, 1902, p. 25.

[88] M. Malmer, *Das Königslied, Ein Beitrag zur Geschichte des Totentanzes*, în *Aus Siebenbürgens Vorzeit und Gegenwart*, Sibiu, 1857, p. 74—80. O altă variantă din comuna Prud — Sighișoara, manuscris din donația lui A. Schullerus, se găsește la Biblioteca Brukenthal din Sibiu, cota K 6 IV, Volkskunde 1.

moartea să întîrzie numai o singură zi pentru a-şi face testamentul şi pentru a dispune asupra tezaurului de aur şi a pietrelor scumpe. Moartea însă nu-i mai îngăduie nici măcar o oră. El moare, soldaţii din suita sa îl pun pe năsălie şi îngerul spune epilogul, relevînd atotputernicia morţii, a cărei săgeată nu-i cruţă nici pe cei săraci, nici pe cei bogaţi.

În cursul jocului scenic, moartea insistă ca şi regele să ia parte la dansul condus de ea. Ideea medievală a dansului macabru, subiect de predilecţie al picturii medievale din secolul al XV-lea, mai puţin al literaturii, este prezentă în piesă, fără să se ajungă la realizarea scenică a dansului macabru. Cu această temă se îmbină un alt motiv medieval, cunoscut din misterul englez *Everyman* şi din variantele germane ale acestui subiect, *Jedermann*: motivul morţii omului bogat, care în cele din urmă oferă toată averea sa pentru o singură oră de viaţă.

Varianta publicată de Malmer nu se termină cu moartea regelui, ci conţine încă o scenă care contrazice chiar ideea fundamentală a jocului: îngerul iese din pasivitatea sa şi cu beţişorul pe care îl are în mînă reînvie pe rege, care se ridică preamărind pe Dumnezeu. Stilul schimbat, noţiunile tipice ale epocii pietismului introduse în text arată că acest adaos aparţine secolului al XVIII-lea. Ipoteza lui Johann Carl Schuller [89], şi anume că reînvierea regelui ar simboliza reînvierea naturii după somnul de iarnă, ne pare greşită, mai ales pentru că acest episod este o completare destul de tîrzie.

Atît subiectul, cît şi tratarea sa poetică pledează pentru fixarea originii jocului *cîntecul regelui* în secolul al XVI-lea. Însăşi forma dramatică a jocului păstrează trăsături specifice acestui secol, precum şi o serie întreagă de formule stilistice, care sînt tipice pentru cîntecele populare germane din secolul al XV-lea şi al XVI-lea [90]. Forma strofică a jocului şi faptul că el conţine părţi întregi de descriere epică cîntate de către înger, susţin ipoteza că tot jocul, care de altfel avea în popor numele de «cîntecul regelui» *(Königslied)*, a fost un cîntec epic din secolul al XVI-lea, un fel de baladă; datorită dialogului pe care îl conţinea, a devenit o înscenare cu subiect dramatic, dar a păstrat caracterul muzical, fiind cîntată de cei trei interpreţi [91].

Formele vechi de artă teatrală populară s-au dezvoltat în special în sensul petrecerii lumeşti, în spirit laic, pe linia comediei populare. Pînă în epoca contemporană, măştile, costumele şi accesoriile, scenele de pantomimă, ilustrarea şi interpretarea acţiunilor jocului, improvizaţia dramatică aparţin unei viziuni teatrale exclusiv comice, care demonstrează atît vechimea, cît şi sensul evoluţiei vechilor rituri.

În jocurile teatrale populare din epoca feudală are loc fenomenul de tranziţie de la convenţionalitatea imaginii teatrale cu origini arhaice la fantezia plină de surpriză a imaginilor inspirate din realitatea vie. Geometria rigidă a măştilor străvechi de lemn este părăsită pentru efectele de policromie, expresive şi neprevăzute, ale grimei, simbolica arhaică a acţiunilor teatrale provenite din pantomimele rituale trece pe un plan secundar şi în jocurile ţărăneşti apar scene din viaţa cotidiană, improvizaţii care reflectă şi comentează evenimente, stări şi conflicte din realitatea înconjurătoare. În această ambianţă se dezvoltă în interiorul jocurilor ţărăneşti cu măşti din epoca feudală dialogul dramatic improvizat pe o temă fixă, ivită din necesitatea însăşi a reprezentaţiei scenice.

Momentele şi scenele al căror ax de desfăşurare este conflictul dramatic se reduc, în cadrul formelor vechi de artă teatrală populară, la dialog; intervenţiile suplimentare ale altor protagonişti sînt accidentale şi reprezintă fie reluarea unor modalităţi dramatice din jocul păpuşilor şi al irozilor ţărăneşti, fie reminiscenţele *corurilor* cu origini arhaice, strigăte şi onomatopee. Ceea ce se impune a fi relevat cu privire la dezvoltarea improvizaţiei dramatice este organicitatea creaţiei dramatice populare în procesul de evoluţie istorică a formelor vechi de artă teatrală populară. Teoria *înscenării* poveştilor, cîntecelor bătrîneşti, strigăturilor vesele cu caracter satiric de la hore şi şezători nu este confirmată de analiza istorică şi estetică a modului în care germenii dramei populare apar şi se dezvoltă în jocurile ţărăneşti cu măşti din epoca feudală. Improvizaţia dramatică este o modalitate teatrală creată în mod necesar, din momentul în care reflectarea omului şi a societăţii a intervenit ca o fază nouă, superioară, în arta teatrală populară; în acest stadiu al imaginii teatrale, pentru exprimarea ideilor şi sentimentelor, pentru exteriorizarea vieţii interioare, expresivitatea onomatopeelor, strigătele lungi şi ascuţite ale unchiaşilor, cîntecele caprei, textele poetice care formează structura lexicală a melodiei de joc sînt modalităţi insuficiente. Desprins din imaginea sincretică originară, cuvîntul capătă valenţe de expresie proprii şi tinde să devină modalitate teatrală, fixîndu-se în textul dramatic. Aliteraţiile şi consonanţele, elementele de metrică şi prosodie, omofonia şi ritmica se estompează din ce în ce mai mult, iar textul cîntat ori declamat devine text vorbit; dialogul dramatic este modalitatea teatrală corespunzătoare creării imaginilor care reflectă acţiunile, sentimentele şi gîndurile omeneşti.

În concluzie, continuitatea organică în evoluţia istorică a formelor vechi de artă teatrală populară se manifestă prin capacitatea interioară a jocurilor ţărăneşti cu măşti din epoca feudală de a se dezvolta spre forme dramatice. Influenţele străine, provenite din exterior, se imprimă pe un fond existent, dezvoltat din formele teatrale străvechi, iar preluările motivelor şi schemelor străine, cunoscute prin intermediul spectacolelor ajunse în popor de la curţile domneşti şi boiereşti sau sosite pe calea circulaţiei jocurilor de bîlci, sînt absorbite şi asimilate în curentul viu al creaţiei teatrale populare şi acest fenomen indică nu numai existenţa unui proces de evoluţie propriu, autonom, ci şi originalitatea artei teatrale populare româneşti.

[89] J. C. Schuller, *Herodes*, Sibiu, 1859, p. 24—25.

[90] De pildă cîntecele populare nr. 2, 13, 126 şi 139 din colecţia lui Rochus von Liliencron, *Deutsches Leben im Volkslied um 1530*, Stuttgart, 1884. Cele 8 versuri de după strofa a XVII-a din *Königslied*, care nu corespund schemei celorlalte strofe, se prezintă, atît prin metrul lor, cît şi prin forma stihomitică a dialogului, ca o interpolare ulterioară.

[91] G. Schuller, *Volkstümlicher Glaube und Brauch bei Tod und Begräbnis*, în *Schässburger Gymnasialprogramm*, 1862—1863, p. 9.

FORME DE SPECTACOL LA CURŢILE DOMNEŞTI ŞI BOIEREŞTI DIN EPOCA FEUDALĂ

În ţările romîneşti, epoca feudalismului este foarte lungă; începuturile ei se consideră a fi în secolul al X-lea, dar ea se menţine şi chiar se prelungeşte în anumite forme pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Caracteristic este faptul că fenomenul de cristalizare a raporturilor social-economice de tip feudal de la noi întîrzie şi ca apariţie, şi ca durată; cauze obiective specifice explică această întîrziere faţă de dezvoltarea social-economică a altor popoare. Ultimele valuri ale migraţiei popoarelor, pustiirile provocate de desele năvăliri, prea scurtele intervale de linişte, au împiedicat sau, în cel mai bun caz, au întrerupt progresul economiei locale, creşterea producţiei şi deci a schimbului, formarea unor centre cu caracter orăşenesc, condiţii de bază pentru descompunerea formelor semi-patriarhale de existenţă socială. Pe de altă parte, în condiţiile dominaţiei otomane, procesul de dezvoltare a feudalismului a cunoscut o acţiune de frînare.

Mărturiile scrise ale acestei epoci lungi consemnează tîrziu şi cu zgîrcenie manifestări de spectacol în viaţa publică romînească. Desigur însă că, alături de variatele manifestări populare cu caracter de spectacol legate de practica vieţii în comun, s-au dezvoltat şi multiple forme deosebite de spectacol, iniţiate şi întreţinute de clasa dominantă în interes propriu, subordonate gustului, tendinţelor, activităţii acestei clase. Astfel trebuie distinse două categorii: pe de o parte, spectacolul ceremoniilor de protocol, al procesiunilor domneşti, politice ori bisericeşti; pe de alta, spectacolul de divertisment de *plein-air* de la curţile domneşti ori boiereşti, în care intrau şi se combinau într-un mod nediferenţiat pantomima grosolană a măscăricilor, tururile atletice, prestidigitaţia, muzica instrumentală şi vocală, numere de dresaj de animale, competiţii sportive.

Ceremoniile de protocol, laice ori religioase, în care protagoniştii — recrutaţi dintre vîrfurile boierimii — nu se reprezentau personal, ci reprezentau un rang ierarhic, care se cerea recunoscut, nu pot fi însă asimilate unor reprezentaţii şi unor înscenări teatrale, deşi — incomplet — ele foloseau o serie de elemente specifice teatrului: desfăşurarea unei ceremonii presupunea într-adevăr şi depindea în cea mai mare măsură de o coordonare anterioară, care asigura disciplina şi armonia ansamblului, recurgea la interpreţi, cărora le încredinţa anumite atribuţii, folosea cu ştiinţă o recuzită şi acorda costumaţiei un rol

Fig. 55. — Gravură germană (reproducere după Friedrich Sieber, Volk und volkstümliche Motivik im Festwerk des Barocks, *Berlin, 1960, fig. 80), reprezentînd două personaje — soarele și luna — asemănătoare celor descrise de Bandinus la curtea lui Vasile Lupu.*

considerabil. Marile festivități publice, cu impozante mișcări de personaje, de armată, de călărime, costumele fastuoase, echipajele și accesoriile de lux, în sfîrșit manevrarea unui întreg aparat « scenic » erau calculate pentru forța lor emotivă și de demonstrație. Ceremoniile protocolare și-ar fi pierdut, de altfel, justificarea dacă n-ar fi avut un public căruia să se adreseze; prin aceasta ele erau în fond spectacole, nerecunoscute ca atare, dar intenționate: inițiate din veleitatea de a impresiona și a impune, alaiurile domnești, de pildă, somptuoase și solemne, erau destinate să dea poporului — adunat în număr mare, ca la orice spectacol gratuit — o înaltă idee despre puterea și autoritatea supremă, voievodală și bisericească, să impună o opinie, să edifice. Desigur, importanța scenariului, a dialogurilor, era foarte redusă. Publicului, format în majoritate de o populație în general lipsită de distracții variate, i se atribuia un rol pasiv, solicitate fiind de preferință simțul vizual și auditiv. Străbaterea orașului împodobit, cu pași lenți, conform etichetei (se lega de descompunerea înceată a mișcărilor o idee de maiestate), de către mulțimea de curteni îmbrăcați multicolor în mătăsuri grele și blănuri scumpe, cu podoabe scînteietoare, pe cai splendizi, în valtrapuri de mare preț, noaptea, sub focuri de artificii, în sunetul clopotelor repetat și amplificat de toate bisericile, al tunurilor, al meterhanelei, iată un spectacol care putea să uluiască și să amețească populația, să genereze o stare de nedumerire și de diversiune.

Cu toată latura lor spectaculară, ușor de recunoscut în fond în orice fel de ceremonie, practicile protocolare, născute din convenții sociale, cu scop utilitarist, întreținute voluntar în clasele sociale înalte, care dețineau anumite demnități de stat, nu au natură teatrală [1]. Chiar dacă la vremea lor concurența unor forme de teatru autentic lipsea și, în felul lor, au putut fi cîndva un spectacol unic, formele protocolare au intrat în viața cotidiană drept convenții curente, acceptate ca atare, și au rămas simple forme convenționale practicate pe baza tradiției.

[1] Se întîmpla ca, în cadrul unor ceremonii religioase de exemplu, să aibă loc și mici înscenări cu caracter teatral: era cazul procesiunii de copii îmbrăcați ca îngeri la sărbătorirea domnească a bobotezei, organizată de biserica catolică. Marcus Bandinus a descris acest cortegiu la curtea lui Vasile Lupu *(Codex Bandinus,* memoriu asupra scrierii lui Bandinus de la 1646, de V. A. Urechiă, în *Anal. Acad. Rom.*, t. XVI, 1893—1894, p. 141), format din 12 copii, urmați de corul preoților, după care veneau cei trei crai încoronați, reprezentînd misterul nativității. Doi copii înfățișau soarele și luna: figurile din lemn ale aștrilor — soarele aurit, cu raze strălucitoare, luna plină, argintie, înconjurată de nourași — erau aplicate pe cap, așa încît fruntea și fața fragedă a fiecărui copil să rămînă descoperite, să poată saluta în voie pe vodă. Soarele așezat spre răsărit și luna spre apus, ei duceau icoana Mariei cu pruncul în brațe, arătînd-o magilor; deasupra icoanei lucea o stea care se întorcea cu o mișcare circulară. Copii de 7, 8 și 12 ani, învesmîntați ca îngeri, cu coroane pe cap, recitau și cîntau în românește și latinește, modelîndu-și vocea și supraveghindu-și gesturile, urări voioase în fața domnitorului încîntat.

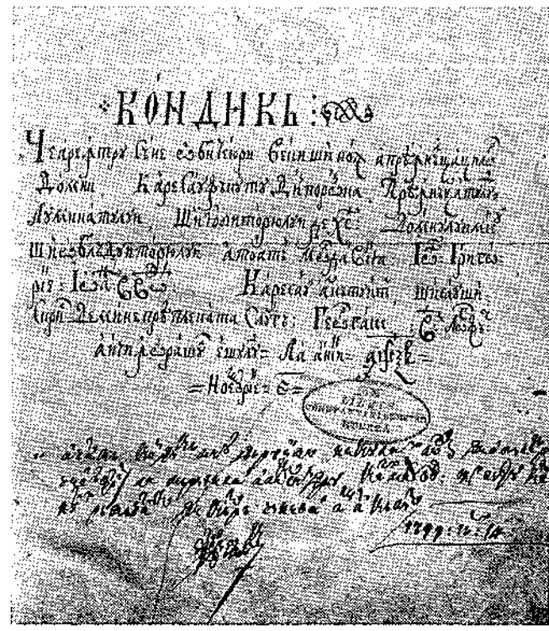
De asemenea, în joia mare aveau loc în bisericile ortodoxe mici înscenări religioase cu caracter teatral, în care călugări și preoți jucau diverse roluri (vezi *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiochia în țările romîne, 1653—1658,* Teză pentru licența în istorie de Emilia Cioran, București, 1900, p. 100—102).

Nici spectacolele de divertisment nu pot fi considerate reprezentații teatrale propriu-zise, pentru că nu recurg la o ficțiune prin intermediul căreia să convingă: acrobații, îmblînzitorii de fiare, gimnaștii etc. nu reprezintă pe nimeni, ci oferă publicului adevărul nemijlocit al propriilor lor puteri sau abilități. Însă prin stabilirea acelei comuniuni care se creează între o colectivitate — publicul — și un spectacol *viu,* oferit de unul sau mai mulți protagoniști care se produc în prezența spectatorilor, încălzindu-și sau scăzîndu-și elanul în funcție de reacțiile imediate ale publicului [2], aceste forme de spectacol se înrudesc cu teatrul. Desigur că multe din componentele lor se dezvoltă prin devenire istorică, în sensul unei participări ulterioare la constituirea treptată a specificului artei teatrale așa cum este înțeleasă astăzi, justificînd astfel interesul care li se acordă din punctul de vedere al istoriei teatrului românesc (de exemplu, elementele de transformare, acțiunea de metamorfoză prin mască, costum sau alte artificii sau încă — vezi *soitarii* și *măscăricii* — capacitatea inspirației din actualitatea înconjurătoare și a reflectării societății și naturii umane în forme teatrale); altele virează spre manifestări deosebite, de sine stătătoare, spectacole de circ, întreceri sportive. Oricum, organizarea lor conține intenția mărturisită de a se constitui ca spectacol, fără a se încurca cu simboluri ori scopuri altele decît acelea de a descreți fruntea spectatorului, de a-i stîrni emoție în fața unor performanțe fizice excepționale. Această categorie de spectacole aristocratice în epoca feudală, profane, libere de orice constrîngere a vreunei tradiții religioase, politice ori sezoniere, care să le confere o anumită semnificație, este cea pur și simplu de divertisment. Divertismentul în evul mediu în țările noastre era în raport, bineînțeles, cu exigențele intelectuale modeste, lipsite de discernămînt ale boierilor spectatori: forme de spectacol care nu solicitau vreun efort de gîndire, ci doar o admirație naivă, împletită cu emoțiile inerente în fața unor acte învecinate imediat cu primejdia. Spectatorul era lăsat să se complacă într-o stare de minimă rezistență față de fenomenul spectacular.

Munca de reconstituire și grupare cronologică a diferitelor spectacole de divertisment ale epocii feudale este îngreuiată de puținătatea materialului documentar existent referitor la acestea. Cronicile și cronografele le înregistrează rareori și întotdeauna în trecere, nepropunîndu-și de fapt a fixa sub acest aspect viața societății; se întîmplă uneori ca, în cadrul relatării diferitelor evenimente istorice, să existe vreo mențiune suplimentară, de pildă, despre un pehlivan cunoscut sau vreun spectacol cu păpuși, dintr-o risipă de comunicativitate destul de rară la cronicarii noștri. Extrem de puține informații oferă scrierile unor călugări, prin însăși profesia lor neinteresați de petreceri lumești, ca și rapoartele consulare oficiale. Străinii, în descrierile lor de călătorie în țările noastre, consemnează mai des manifestări cu caracter de spectacol, izbiți de latura de pitoresc, de exotic a acestora, stabilind alteori asemănări cu manifestări din propriile țări. Din păcate, nici iconografia vremii nu poate furniza date susceptibile a lumina problema spectacolelor din trecut. Omisiunea relatărilor din documentele timpului nu înseamnă însă și absența

[2] S. d'Amico, *Storia del Teatro Drammatico, Introducere.*

Fig. 56. — Condica lui Gheorgachi — *manuscris, coperta.*



lor din viața publică, așa că se impune nevoia suplinirii lipsei de informații pe baza în primul rînd a datelor din istoria popoarelor învecinate, mai cu seamă a turcilor; dependența de secole față de Imperiul otoman a lăsat urme adînci în multe domenii, dintre care în acela al spectacolelor publice poate mai lesne de recunoscut.

Curțile domnești au păstrat multă vreme un caracter de economie închisă, care explică întrepătrunderea diferitelor categorii de distracții și face să apară firesc accesul formelor populare de spectacol în societatea clasei avute; încălcarea teritoriului rezervat distracțiilor pentru boierime de către datini și jocuri populare se făcea frecvent: interpreții erau recrutați din «prostime», curtenii rămîneau spectatori. De multe ori, ca să izgonească plictiseala, să-și distreze musafirii, boierii puneau pe oamenii lor de curte să cînte și să joace. Din cele relatate de Del Chiaro în lucrarea sa despre Țara Românească [3], în legătură cu obiceiurile la lăsata secului, în săptămîna rusaliilor, de bobotează etc., se desprinde psihologia specială de stăpîni a celor care organizau petreceri cu țigani robi.

Și invers, se poate observa în timp procesul de difuzare în popor a spectacolelor inițial rezervate boierimii. Poporul a preluat unele jocuri, pe care le abandonaseră marii boieri, ca de exemplu *giritul*, care ajunge să fie o competiție populară, deschisă tuturor celor interesați.

Formele de divertisment proprii țării noastre sînt în general comune și altor țări în evul mediu; însă în timp ce în alte țări cele mai multe dintre ele au origini populare, la noi pătrund prin import, prin intermediul domnului sau al marilor boieri. Singurii profesioniști ai spectacolului de divertisment care se întîlnesc în evul mediu sînt saltimbanci, bufoni, scamatori, gimnaști, îmblînzitori de animale, călăreți, histrioni mai mult sau mai puțin vagabonzi, care mergeau pe jos din oraș în oraș, avînd drept recuzită ceea ce se poate duce, bile, panglici, inele, o frînghie, furci, adică strictul necesar pentru aceste manifestări.

[3] Anton Maria Del Chiaro, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia*, cap. III.

«Jucători de curte» în Transilvania medievală

1. În perioada orînduirii feudale, din cauza condițiilor istorice foarte diferite, se constată în interiorul țărilor române o dezvoltare diferențiată care explică de ce fenomenele vieții sociale nu sînt pretutindeni nici sincrone, nici identice, de ce de pildă cultura și arta feudalismului transilvănean — nu numai cea românească, dar și cea a populațiilor conlocuitoare — prezintă aspecte deosebite de cultura și arta feudalismului din Țara Românească ori Moldova, aflate în zona de influență orientală.

Cele mai vechi mențiuni cu privire la jocuri publice țin de istoria Transilvaniei. Pe baza datelor de ordin toponimic și a analogiilor stabilite cu cîntăreții din drujinile slave, se ajunge la presupunerea existenței *igriților*, în secolele X—XI, înainte de dominația regatului feudal maghiar, în voievodatele româno-slave din Banat, Crișana și Transilvania. În slava veche, cuvîntul *igriți* avea sensul de «jucători de curte»; croatul îi numește *igrač*, *igralac*, bulgarul *igrač* sau *igrec*, în sensul de actor, dansator, jucător, mai tîrziu muzicant. Numele de *igriți*, după un dicționar latinesc din secolul al XV-lea, însemna *palpomimus*, adică cel care dădea spectacole de mimică și de dans [4].

În ceea ce privește îndeletnicirile lor, pe baza vechiului nume slavon, ca și prin raportarea la igriții din Panonia, se poate susține că și igriții din Transilvania cultivau diferite forme de divertisment, între care figurau pantomima, uneori acrobatica, dansul și, în consecință, și muzica.

[4] Cf. Sebestyén Gyula, *A regösök*, Budapesta, 1902, p. 147—148.

Fig. 57. — Portalul unui han din vechiul Cluj, decorat cu o emblemă reprezentînd trei acrobați.

De la începutul secolului al XIII-lea, pentru a desemna pe jucătorii de curte, în locul numelui de igriți se întîlnește numele de *regös* — «cîntăreț», termen maghiar cu același sens, cu care feudalii unguri indicau pe jucătorii lor străvechi.

Cu toate că regöșii au dispărut, ca și igriții, în calitate de jucători de curte, totuși ei au supraviețuit în rîndul iobăgimii și jocurile lor erau cunoscute și în secolul al XVI-lea. Pastorul protestant Gáspár Heltai, relatînd despre pericolul beției și al îmbuibării, informează că în Transilvania diavolii au săptămîna lor, după crăciun, și o numește săptămîna „regului". În vremea aceasta — spune Heltai —, oamenii mănîncă, beau și se ospătează și, în loc să se ducă la biserică, ascultă pe niște mincinoși și se delectează cu fățărnicii.

O dată cu dezvoltarea feudalismului s-a efectuat o diferențiere în rîndul jucătorilor din Transilvania. După dispariția igriților și regöșilor de la curțile feudale, sînt menționați muzicanți, jucători și acrobați numiți *tumbași* și *pacociași*. Jucătorii pricepuți la muzică au fost numiți tumbași; un dicționar din secolul al XV-lea îi numește uneori cîntăreți *(cantatrix)*, alteori acrobați *(gesticulatori)*. Jucătorii din tîrguri erau numiți *pacociași;* același dicționar îi numește *ioculatores*, ca și pe igriți și regöși [5].

[5] Cf. Sebestyén Gyula, *op. cit.*, p. 147—148.

Goliarzii și *vagabonzii* — proveniți din mai multe pături sociale: preoți nemulțumiți de situația lor, călugări pribegi, studenți eliminați sau fără ocupație —, jucători din secolele XIV—XV, au imigrat în Transilvania din statele apusene și au organizat spectacole mai ales cu ocazia sărbătorilor religioase. Biserica medievală, în ciuda restricțiilor, era indulgentă față de acești jucători, acordîndu-le ocazia să joace, mai ales în ziua de lăsata secului. O dovadă a prezenței goliarzilor în Transilvania o constituie documentul din 1519, din Alba-Iulia. Canonicul Stieröchsel (Taurinus), pregătind comentariile la prefața epopeii sale scrise despre răscoala lui Doja, se plînge că nu a putut săvîrși o muncă temeinică din cauza zgomotului *sărbătorii nebunilor:* «Mă simt obligat să vă spun că am întocmit aceste comentarii foarte grăbit din cauza zgomotului saturnaliilor sau sărbătorii nebunilor în piață, lucru permis de mine conform obiceiului» [6]. După cum reiese din mențiunile canonicului Stieröchsel, în secolul al XVI-lea sărbătoarea nebunilor în Alba-Iulia avea deja o tradiție.

În Europa occidentală, această sărbătoare a nebunilor este cunoscută încă din secolul al XII-lea *(Fête de Fous, Feast of Fools)*. Jocul se compunea de fapt din obiceiuri populare tradiționale și teme bisericești. El conținea multe elemente laice, de critică socială, așa încît a fost exclus din biserică, și se juca ulterior în piață. Personajul principal, *dominus festi* «domnul sărbătorii», reprezenta, în cele mai multe cazuri, în chip satiric, pe episcop sau pe prelatul catedralei respective, iar jocul propriu-zis parodia însăși liturghia bisericească, adică era un fel de imitație satirică a spovedaniei, a procesiunii, a slujbei, a misterelor religioase.

Spectacole de burg

2. Dintre manifestările cu caracter spectacular în orașele medievale transilvănene cu o viață meșteșugărească dezvoltată, trebuie consemnată următoarea festivitate, singura cunoscută în felul ei la noi: la 15 februarie 1582, cu ocazia încheierii păcii între Ștefan Báthory, regele Poloniei, și Ivan al IV-lea, țarul Moscovei, din ordinul senatului orășenesc din Sibiu s-a prezentat în piața orașului, după un fel de turnir, un joc festiv cu caracter de reprezentație publică. În partea de miază-noapte a pieții s-au așezat în cele două colțuri, pe tronuri, două persoane îmbrăcate în haine de mătase, cu diademe și sceptre, reprezentînd pe regele Poloniei și pe țarul Moscovei, în mijlocul oștirii. În partea opusă, în colțul de est, stătea pe un tron, tot în haine prețioase și cu insignele puterii, Amurat al III-lea, sultanul turcilor, în mijlocul ienicerilor, iar în colțul de vest papa Grigorie al XIII-lea, înconjurat de prelați catolici; regele Poloniei a ordonat la un moment dat soldaților săi cucerirea orașului asediat Pskov, înfățișat în mijlocul pieței printr-o «cetate» din scînduri. Artileria deschise focul, «cetatea» se dărîmă și steagul fixat pe o statuie, așezată sus pe cetate, fu cucerit ca trofeu al victoriei. Țarul Ivan trimise atunci un sol la regele Poloniei, oferindu-i pacea; fiind refuzat de acesta, el s-a adresat printr-un delegat papei Grigorie, cerînd intervenția sa în vederea încheierii păcii cu Ștefan Báthory. Papa trimise pe diplomatul său Antonio Possevino la cartierul general al lui Báthory, ca să înduplece pe rege să încheie un armistițiu cu Ivan. După consiliul ținut cu sfetnicii, regele acceptă sub anumite condiții, iar cardinalul este transportat într-o litieră la Moscova, unde țarul acceptă și el armistițiul, fiind gata să cedeze Livonia, dacă Báthory renunță la orașul Pskov. Pe cînd însă Possevino se întoarce la Roma pentru a raporta papei rezultatele misiunii sale, sultanul, printr-un sol, urmărește să sădească neîncredere și vrajbă între cei doi domnitori creștini

[6] «Huc pertinet quod paucissimis ad modum diebus: Saturnalibus inquam vel stultorum feriis in quibus, ut fit, justitium edixeram, clamosi fori a strepitu hos commentariolos raptim congesii».

și să compromită încheierea păcii. Cei trei cîrmuitori creștini însă se înțeleg și pleacă împreună, părăsind «scena» pieții, spre casa comitelui sașilor [7].

Este evident că reprezentația avea ca scop preamărirea casei Báthory, care domnea și în Transilvania, și propagarea unei politici de înțelegere împotriva pericolului turcesc. Din punctul de vedere al istoriei teatrului, acest joc festiv oferă mai multe aspecte interesante. Piața orașului servește drept scenă simultană, care cuprinde în același timp reședințele din Moscova, Vilna, Constantinopol, Roma, un principiu moștenit din misterele medievale, care înainte vreme probabil aveau loc, printre altele, și în această piață. Festivitatea nu s-a rezumat la o aluzie pantomimică sau simbolică la evenimente politice actuale, ci a recurs și la dialoguri, care aveau menirea de a reda cît mai autentic tratativele duse în realitate. Reprezentația informa populația orașului, prezentă, despre evenimentele recent petrecute și astfel spectacolul a servit drept mijloc de publicitate, fiind în același timp și un act solemn de serbare cetățenească.

Inițiatorul reprezentației a fost chiar comitele sașilor Albert Huet, o personalitate pozitivă în istoria sașilor. Sfatul orașului a pus la dispoziția interpreților îmbrăcăminte, diademe, sceptre etc.; chiar comitele s-a îngrijit de jocul actorilor. O asemenea reprezentație cu dialoguri cerea experiență în organizarea spectacolelor, dar totodată și actori care să mai fi îndeplinit astfel de funcții teatrale. Deținători ai rolurilor erau poate chiar și elevi, care, în cadrul teatrului școlar, semnalat la Sibiu începînd din anul 1575 [8], dobîndiseră oarecare deprinderi actoricești.

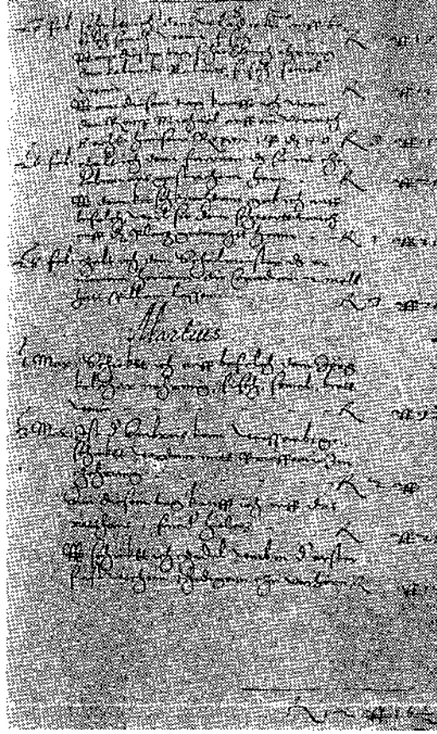


Fig. 58. — Dansul spadei — Schwerttanz, la Brașov, menționat în Villicats-Rechnungen, *26 februarie 1582.*

Tot între spectacolele publice care aveau ca loc de desfășurare piața burgului trebuie incluse dansurile meseriașilor sași din breslele transilvănene, cu prilejul festivităților de carnaval. Astfel este cunoscut *dansul spadei (Schwerttanz)*, al cojocarilor; încă de la începutul secolului al XVI-lea documentele semnalează *choream gladiorum* din Brașov, executat în sala primăriei (1520, 1522), iar mai tîrziu (1582, 1669) în piață, și anume în fața casei judelui orașului [9]. În 1792 [10] acest joc este pomenit și ca o reprezentație nelipsită la serbarea instalării comitelui sașilor din Sibiu; vechiul obicei de carnaval a devenit cu timpul un dans festiv jucat în diverse ocazii solemne. Fiind legat de solemnitățile instalării comitelui, jocul se menține la Sibiu, reședința acestuia, timp mai îndelungat după încetarea lui în alte orașe.

După o relatare de la mijlocul secolului al XVIII-lea, jocul anual cu spada al cojocarilor este descris în modul următor: calfele de cojocari, în costume specifice, făceau cu spadele lor tot felul de sărituri și mișcări repezi, vînturînd spada cînd asupra capului

[7] G. Seivert, *Die Stadt Hermannstadt*, Sibiu, 1859, p. 73—75, reproduce, în traducere germană, pectiv al istoriografului G. Soterius. Vezi și E. Filtsch *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, XXI, 1888, Sibiu, p. 519—522.

[8] H. Herbert, *Die Reformation in Hermannstadt und im Hermannstädter Kapitel*, Sibiu, 1883, p. 46.

[9] *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, vol. I, Brașov, 1886, p. 261 și 415; *Villicats-Rechnungen 1582—1584, Archiv der Stadt Kronstadt*, fond. III/C, vol. 15, p. 45, Arh. st. Brașov; *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, vol. VI, p, 193.

[10] *Über den National-Charakter der in Siebenbürgen befindlichen Nationen*, Viena, 1792, și M.G.S., *Beschreibung einiger der vorzüglichsten Gebräuche der Sächsischen Nation in Siebenbürgen*, în *Siebenbürgische Quartalsschrift*, III, Sibiu, 1792, p. 38—39.

cînd sub picioare, astfel încît cel care nu era destul de iute se alegea de obicei cu mîinile sau cu picioarele rănite [11]. În fruntea echipei, distingîndu-se printr-un costum mai bogat, evolua prim-dansatorul, conducător al jocului; doi jucători participanți, cu cozi de vulpe, tichie de bufon și clămpănitoare de lemn, dețineau rolurile grotești, unul dintre ei ținînd chiar o cuvîntare comică în versuri. Toți aveau zurgălăi la picioare, iar în mînă țineau spada ascuțită care străpungea o cunună de perișor, care însă, la o anumită figură, era aruncată. În sunetul unei melodii în măsura 2/4, ei își executau săriturile ingenioase, încrucișînd spadele în diferite feluri sau sărind peste ele după modelul prim-dansatorului. Durata dansului era de aproximativ o oră [12]. Numărul de zece al dansatorilor (cu excepția celor doi bufoni și a conducătorului) pare să corespundă vechii unități tactice și administrative de *Zehntschaft*, în care era împărțită populația orașelor medievale în caz de război. Asemenea jocuri de spadă se întîlnesc printre obiceiurile popoarelor germanice; în Germania, de exemplu la Nürnberg, au fost un privilegiu mai ales al armurierilor. Vechile rădăcini ale obiceiului trebuie căutate în riturile de inițiere și de primire a tinerilor în rîndurile bărbaților în societatea gentilică germanică din vremea lui Tacit [13].

De mai mică importanță era *dansul cercurilor (Reifentanz)*, jucat anual de către cizmari, care, după o veche tradiție, ar fi cumpărat privilegiul de a-l executa de la breasla dogarilor. Jocul este semnalat tot în Brașov. Cu ajutorul unei spade, un cerc de fier cu un diametru de 1 ½ « Schuh » era pus în rotație; dansatorul, făcînd cu el tot felul de figuri, sărind prin el, cînd cu un picior, cînd cu ambele picioare, îl preda următorului dansator, care continua jocul, și astfel se repeta mișcarea pînă cînd cercul ajungea iarăși la primul dansator. Jocul amintește întrucîtva de *halcà*, sportul practicat în Moldova în secolul al XVII-lea, cu deosebirea însemnată că halcàua se juca călare.

Jocul călușului (Rösschentanz), al croitorilor, era mai mult o bufonerie și se executa tot la Sibiu [14], la instalarea comitelui, după seriosul joc al spadei. Doi croitori tineri, băgați într-un corp de cal din lemn scobit, pompos împodobit, făceau sărituri grotești imitînd mișcările calului.

Obiceiurile de carnaval ale breslelor au supraviețuit uneori: astfel vestitul *Urzelnlaufen* [15] — « alaiul mascaților » (*Urzel* — cuvînt de etimologie neclarificată — « om mascat »), un fel de « paradă » a croitorilor, cojocarilor, dogarilor și cizmarilor, cu ocazia transportării solemne a lăzii *(Ladenforttragen)*, care conținea documentele breslei, la demnitarii nou aleși. Participanții numeroși ai alaiului, îmbrăcați în haine din pînză de sac pe care erau cusute nenumărate petice de postav, aveau pe față o mască colorată, garnisită cu o coadă de vulpe sau cu o blană de iepure, și peste cap o pînză cusută tot cu petice de postav, sub care atîrna o coadă groasă împletită din cînepă. Alaiul transporta tot felul de embleme și simboluri, legate de vechi credințe și rituri de fertilitate. Această mascaradă de carnaval, care se mai organiza pînă și în secolul nostru, cutreiera tîrgușorul, intrînd și în case, unde alaiul era ospătat.

Toate aceste jocuri și mascarade din ajunul postului practicate de populația germană din orașele și satele Transilvaniei se înrudesc, fără îndoială, cu manifestările analoge ori

[11] J. Teutsch, *Nachricht über die in Kronstadt abgeschafften Gebräuche*, în *Blätter für Geist, Gemüt und Vaterlandskunde*, Brașov, 1839, p. 86.

[12] O descriere amănunțită a tuturor figurilor jocului se găsește la F. W. Schuster, *Deutsche Mythen aus siebenbürgisch-sächsische Quellen*, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, IX, 1872, p. 487.

[13] W. Possler, *Handbuch der deutschen Volkskunde*, II, Potsdam (f.a.), p. 431 (C. Niessen, *Das Volksschauspiel und Puppenspiel)*, p. 299; S. Lehmann, *Der Tanz im deutschen Volk*.

[14] M.G.S., *loc. cit.*, p. 38.

[15] F. F. Fronius, *Das Urzel-Laufen in Agnetheln*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 1882, p. 17—23; Fr. Rosler, *Heilige Zeit*, în *Aus der Vergangenheit und Gegenwart von Agnetheln*, Sibiu, 1900, p. 63—76.

chiar identice ale populației românești. Ele fac parte din marea familie a datinilor având strada și centrul tîrgului drept loc de desfășurare și certifică existența unor obiceiuri tradiționale comune în cadrul convietuirii din orașele transilvănene.

Pehlivănia

3. În Moldova și Țara Românească, protagoniștii spectacolelor domnești sînt trecuți de obicei în documente ca străini, veniți la un moment dat din porunca domnului, la rîndul lui deseori străin, și plătiți de curte. Ei se produceau la început numai pentru plăcerea casei domnitoare, în interiorul clădirilor sau curților boierești, niciodată în piețe, decît doar la evenimente excepționale, cum ar fi nunți sau logodne domnești, cărora li se dădea semnificația unor festivități publice. Sensul intrării lor în circuitul vieții publice românești este deci de sus în jos. Vor fi fost desigur și printre români mulți asemenea artiști anonimi, care, de pe mica lor estradă improvizată, să desfete pe trecătorii de pe uliță; este știut însă că se consemnează întotdeauna mai lesne de către contemporani trecerea sporadică a unui străin, a unui necunoscut deci, decît prezența permanentă a unui concetățean.

Dintre spectacolele de divertisment ale epocii feudale, cronicarii menționează *pehlivănia*. Pehlivanii erau foarte buni gimnaști acrobați, care reușeau performanțe atletice uluitoare. Bravura lor neobișnuită, suplețea, îndrăzneala, emulația, eforturile neîntrerupte pentru victorie, apoi frumusețea corpurilor încordate, pozele admirabile atrăgeau publicul. Primii echilibriști menționați sînt cei care s-au produs la nunta Mariei, fata cea mare a lui Vasile Lupu, cu cneazul Radziwill, în 1645, despre care pomenește Miron Costin [16] și povestește cu amănunte Kémény Janos: « . . . jucători pe frînghie, oameni care arătau feluri de feluri de jocuri, de petreceri, de care trebuie să te minunezi » [17].

Amintirea unui pehlivan « hindiu harap », de o abilitate și putere fizică neobișnuite, stăruie în cronica munteană a lui Radu Popescu [18] și face obiectul singurei descrieri mai detaliate din scrierile vremii. Pasajul e folosit în întregime de Odobescu în capitolul *Nunta* din nuvela istorică *Doamna Chiajna*. Acest pehlivan, « iute om (. . .) și vîrtos », sărea peste un rînd de opt bivoli și din săritură se dădea o dată și peste cap, făcînd un salt mortal și căzînd pe picioare apoi în bune condițiuni, ținea pe loc un cal îndemnat să fugă, de care era legat; se suia ca o maimuță pe un stîlp neted, înfipt în pămînt și de acolo își dădea drumul, « se slobozea » cu capul în jos și cădea totuși în picioare; umbla fără să se afunde pe un « tulpan » ținut întins în mîini; se repezea și trecea printr-un tunel format din brațele oamenilor puși să stea în șir, fără să se atingă de nimeni și fără să-l simtă oamenii cînd trecea. « Ca acestea multe făcea », « jocuri minunate și nevăzute pre locurile noastre », care puneau în umbră pe ceilalți pehlivani « de cei ce joacă pre funii », aduși cu prilejul logodnei la București a fetei — Catrina — lui Duca vodă, domn al Moldovei, cu Ștefan, coconul lui Radu vodă, domn al Munteniei.

Neculce, în letopisețul său, vorbește despre « pelivani » și petrecerile de la nunta ulterioară, amînată, a acelorași, în capitala Moldovei [19], ca și despre alte « pelivănii de mirare în tîrgu în Ieși », la nunta din 1693 a Mariei, fata lui Brîncoveanu cu Constantin vodă Duca[20]. Acrobați pe funii au dat reprezentații și la nunta fetei de treisprezece ani

[16] Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron vodă încoace*, cap. 16, zac. 51, în *Opere*, București, 1958, p. 121.

[17] Gh. Șincai, *Hronica rominilor și a mai multor neamuri . . .*, t. III, București, 1886, p. 67—69.

[18] Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Rominești*, în *Cronicari munteni*, vol. I, București, 1961, p. 400—401.

[19] Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, 1959, p. 69.

[20] *Ibidem*, p. 120.

a lui Nicolae Mavrocordat cu Ianache Cămărașul, consemnată în cronica lui Radu Popescu: « . . .Că au trimis domnul în Ţarigrad de au adus jucători şi zicători şi au făcut féli de féli de jocuri şi pe pămînt şi pă funii . . . » [21]. Probabil că la cele mai multe logodne şi nunţi domneşti şi chiar boiereşti vor fi avut loc asemenea spectacole — numere de circ —, urmărite de public cu respiraţia tăiată, bazate pe forţă, agilitate, reflexe, îndemînare, curaj, proprii artei circului. Basmele, surse de informaţie abundentă, dar nu şi sigură, vorbesc şi ele despre trînte, întreceri, care au loc cu prilejul unor nunţi « ca-n poveşti».

Soitari, măscărici

4. Nelipsiţi pe lîngă pehlivani, atît de legaţi şi de amestecaţi în spectacolul lor încît chiar noţiunea de pehlivan se lărgeşte cuprinzînd cu timpul şi pe cea de bufon, iluzionist, panglicar, prin extindere şarlatan, erau *măscăricii*; aceştia nu erau chemaţi ocazional, ci erau afiliaţi permanent pe lîngă persoana domnului, pe care-l întovărăşeau şi în alaiuri: mergeau pe jos înaintea domnului, strîmbîndu-se, rîzînd în hohote ca să provoace printre privitori o bună dispoziţie plăcută lui vodă. « Aşia Bogdan vodă (fiul lui Alexandru Lăpuşneanu — *N.ns.*) (. . .) iubia glumele şi măscăriciuni şi giocuri copilăreşti», spune Miron Costin [22]. Iar Ionnescu-Gion, citînd pe Ion Ghica, redă una din plimbările domneşti ale excentricului Nicolaie Mavrogheni prin Bucureştii anilor 1786—1790: « După prînz, răsturnat într-o caleaşcă poleită, trasă de patru cerbi cu coarnele de aur, ieşea la plimbare, înconjurat de ciohodari cu fuste albe şi işlice rotunde de samur în cap, de arnăuţi şi de soitarii cu căciuli lungi de postav pestriţ, împodobite cu coadă de vulpe şi cu clopoţei, care jucau chiocecurile pe lîngă trăsura domnească, se strîmbau la trecători şi insultau femeile cu vorbe neruşinate» [23].

Din cortegiul numeros, ciudat şi burlesc cu care Ioan Caragea, proaspăt numit domn al Munteniei, se îndrepta spre ţară de la Constantinopol şi cu care contele de Lagarde se întîlneşte în decembrie 1812 la Byoukdéré, în Turcia, făcea bineînţeles parte şi un măscărici, « un fou qui amusait la sérénissime société par ses contorsions et qui, peut-être bien, n'était pas le moins sage de la bande» [24].

Într-unul din primele noastre texte originale teatrale, în pamfletul dramatic *Barbul Văcărescul, vînzătorul ţării*, de Iordache Golescu, apare, deţinînd rolul important al rezoneurului, un măscărici, în ale cărui vorbe mucalite se concentrează de fapt toată indignarea populară faţă de abuzurile autorităţilor, care fac obiectul dialogului. Prin prezenţa acestui personaj printre « obrazele perdelilor» este încă o dată atestată tradiţia măscăriciului şi, trăsătură importantă, iese în evidenţă valoarea de sancţiune pe care o poate avea şi a avut-o rîsul.

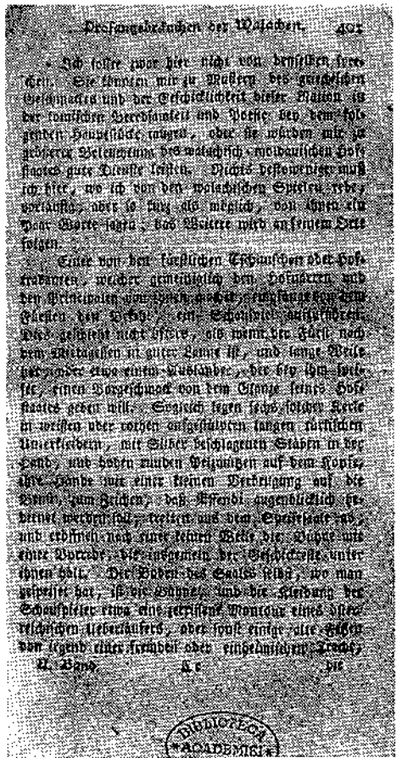
Existenţa oficială a măscăricilor e confirmată şi de menţionarea lor în pravila lui Vasile Lupu, la 1646, ca şi de trecerea lor în condica de cheltuieli a lui Constantin Basarab vodă, din 1695 [25]. Faptul că cel ce ucidea un măscărici nu era urmărit de lege, « vreun slugoi sau vreun măscărici (. . .) de-l va ucide pe acesta, nimic, nici o certare să nu aibă» [26], ilustrează, fără nevoia unor comentarii, totala desconsiderare pentru profesiunea de măscărici, care se va menţine peste ani şi ani şi se va transmite şi actorului de teatru şi în general artistului. În 1791, contele de Langeron, emigrant francez ajuns general în armata rusă şi în această ultimă calitate, trecînd prin ţările romîne, spunea: « Meseria de acrobat şi de actor este infamantă în Moldova şi nimic nu ar putea reda mirarea indigenilor cînd au văzut ofiţerii ruşi dînd concerte şi jucînd ei înşişi o tragedie» [27].

Profesiunea măscăriciului era de a amuza publicul, de a stîrni rîsul, de a sparge pentru un timp plictiseala omorîtoare (« tötende Langweile», cum spune Sulzer) [28] a curţilor domneşti. Calităţile lui de acrobat şi de mim, meşter în strîmbături, scălămbăieli, contorsiuni, uneori chiar defectele şi infirmităţile lui fizice aparente — cocoaşa, statura —, prezenţa lui de spirit, inventivitatea îi erau resursele. Arta clovnului, prin fantezia sa, prin comicul său, vine în atingere cu teatrul şi măscăricii şi soitarii sînt singurii care, în vremea lor, ar putea fi consideraţi drept profesioniştii cei mai apropiaţi de teatru.

Soitarii (suitarii, făceau parte din « suita» domnului) erau, de fapt, ceva mai mult decît nişte măscărici: la poruncă domnească ei înscenau chiar mici comedii în sala sufrageriei, după ospeţe. O aproximativă descriere a unei reprezentaţii de acest fel a lăsat-o un martor ocular, elveţianul Franz Joseph Sulzer [29], care de altminteri se întreabă dacă spectacolul, la curtea domnitorului Alexandru Ipsilante, n-a fost eventual montat pentru el. Reproducem pasajul în traducerea lui Ollănescu: « . . . Domnitorul, obosit de a privi, se scula să plece sau, dacă era cu chef şi ţinea să arate cuiva caftetul curţii lui, chema pe ceauşul soitarilor şi-i poruncea să le joace teatru. Îndată şase voinici, cu nădragi albi sau roşii, largi şi lungi (suflecaţi, spune Sulzer), după portul turcesc, cu bastoane învelite cu argint în mîini şi cu căciuli rotunde de blană pe cap, se plecau adînc, ducîndu-şi mîna la frunte în semn de grabnică îndeplinire a voiei stăpînului şi, după un moment, întorcîndu-se, cel mai bun de gură ţinea mai întîi o cuvîntare, apoi începea teatrul. Îmbrăcaţi cu uniforma ruptă a vreunui dezertor austriac, cu niscaiva zdrenţe vechi de haine străine ori pămîntene, sau chiar femeieşti, cînd o femeie trebuia să fie în scenă (rol jucat tot de un mustăcios ceauş), ei vorbeau romîneşte, turceşte şi greceşte, fără să se fi pregătit dinainte. Dialogul era plin de glume mult sărate, de obscenităţi, de satirizări îndreptate — după cum ghiceau ei voia stăpînului — împotriva cutărui boier sau cutărei împrejurări anume» [30].

Şi dalmatinul Raicewich, consul al Austriei, şi el autor al unei cărţi despre ţara noastră [31], vorbeşte despre reprezentaţia soitarilor. Redăm acest paragraf după traducerea franceză din 1822, cu treizeci şi patru de ani mai tîrziu deci, a lui Lejeune, cu adnotaţiile preţioase ale traducătorului: « Obiceiul este de a avea, la ambele curţi, cîţiva ceauşi turci, un fel de portari care merg înaintea lui vodă şi poartă un baston împodobit cu clopoţei de argint. De cele mai dese ori aceştia sînt armeni, care mai fac şi pe bufonii pentru a distra pe înălţimea sa cînd e la masă; ei joacă şi o comedie în limba turcă, însă e vorba doar de o farsă la fel de indecentă în acţiune ca şi în text (aici

Fig. 59. — Pasajul despre Soitari *din cartea lui F. J. Sulzer (1781).*



[21] Radu Popescu, *loc. cit.*, p. 525.
[22] Miron Costin, *Letopiseţul Moldovei de la Despot vodă pînă la a doua domnie a lui Aron vodă*, cap. 52, zac. 2, în *Opere complete*, t. II, ed. V. A. Urechiă, Bucureşti, 1888, p. 337.
[23] Ionnescu-Gion, *Citeva pagine din istoria fanariotilor în Rominia*, în *Revista nouă*, 1888, 1—2, p. 224.
[24] Comte de Lagarde, *Voyage de Moscou à Vienne, par Kiew, Odessa, Constantinople, Bucharest et Hermannstadt*, Paris, 1824, p. 253.
[25] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iaşi, 1915, p. 77.
[26] *Carte românească de învăţătură de la pravilele împărateşti şi de la alte giudeaţe cu dzisa şi cu toată cheltuiala lui Vasile Voivodul şi domnul Ţării Moldovei di în multe scripturi tălmăcită di în limba ileneaşcă pre limba romînească (1646)*, col. *Adunarea izvoarelor vechiului drept romînese*, VI, Bucureşti, 1961 (glava 9, zac. 47), p. 97.
[27] G. G. Bezviconi, *Călători ruşi în Moldova şi Muntenia*, Bucureşti, 1947, p. 154.
[28] F. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens . . .*, vol. II, Viena, 1781, p. 403.
[29] *Ibidem*, p. 401.
[30] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, partea I, în *Anal. Acad. Rom.*, t. XVIII, 1895—1896, p. 132.
[31] <Raicewich>, *Osservazioni storiche naturali e politiche intorno la Valachia e Moldavia*, Napoli, 1788.

Lejeune adaugă: «... Acești bufoni nu mai sînt la modă și farsele nu se mai reprezintă de cînd principii au găsit alte amuzamente mai nobile»); ei au talentul de a povesti istorioare sau snoave, ceea ce e foarte obișnuit în cafenelele Turciei, pentru a distra pe cei care nu au ceva mai bun de făcut decît să-i asculte» [32].

După cum reiese, soitarii și măscăricii domnești aveau un costum făcut să atragă atenția fie prin nota excentrică, fie prin zgomot, care îi deosebea de toți ceilalți slujitori ai curții: căciuli mari de blană, împodobite cu coadă de vulpe, cu clopoței fie la cap [33], fie la baston, prinsă în fața căciulii era uneori o oglindă simbolică, care răsfrîngea, prin intervenția soitarilor, imaginea oamenilor. Aceste cioburi de oglinzi, folosite ca ornamente de strălucire, se regăsesc în costumația diverselor datini populare: capra, cucii etc.

Farsele soitarilor se bazau mai ales pe instinctul și talentul de imitație, pe care se grefa înclinarea pentru caricatură, ușurința de a «lua peste picior» a actorilor, în același timp autori, și erau rodul unui spirit de observație bine dispus și pus pe derîdere. Lipsa nu numai a unui text dinainte scris, dar chiar, după Sulzer, dinainte stabilit (în detalii, probabil), acorda libertate de improvizație interpreților; niște mici *commedie dell'arte* neevoluate erau aceste farse și prin intenția lor satirică. Comicul rezulta mai ales din fantezia și verva verbală; acumulările și jocurile de cuvinte, repetițiile și incoherențele sistematice, întrebuințarea jargoanelor, erau sursa cea mai frecventă a rîsului, prin care se exterioriza buna dispoziție a publicului. Însă în afară de aspectul burlesc, farsele aveau și un substrat acid, mușcător: «*beissende Lustspiele*» [34], de la sine înțeles că în limitele unui teatru de curte, în limitele aprobării stăpînului casei; ele trădau gustul pentru profan, pentru real și concret, pentru comic. Tehnica satirei alimentate de observația ascuțită a realității înconjurătoare se întîlnește și în vorbele măscăriciului popular, în alaiurile țărănești cu măști. Mai mult sau mai puțin bufonă sau profundă, predilecția pentru satiră se regăsește la toate vîrstele teatrului nostru.

Teatru de umbre și păpuși

5. Același caracter licențios ca și farsele soitarilor îl aveau și comediile de umbre și păpuși. Acest gen de spectacol era de origine turcească. Într-un colț al unei încăperi păstrate în umbră, în dosul unei perdele, un ceauș manevra, luminat din spate, după sistemul lanternei magice, marionete plate din carton, cu membrele articulate prin sfori; spectatorii de dincolo de perdea urmăreau aceste umbre proiectate. Marionetele erau colorate distinctiv, nu simple siluete ca în umbrele chinezești. Nelipsit în farsele acestui teatru era personajul *karagöz* (în limba turcă «cu ochi negru»), care nu deținea întotdeauna însă rolul principal: tipul karagöz comporta o largă libertate bufă imediată, atît în elementele de pantomimă, cît și în dialogul cu celelalte personaje [35]. Textul era intenționat comic, de un comic însă primitiv, foarte gros: «pöbelwitz», spune Sulzer [36]. Temele de inspirație erau oferite de evenimentele zilei. Dialogul abuza de obscenități, de echivocuri de termeni. Spectacolul era însoțit pe parcurs de muzica unei orchestre specific turcești, în care tobele erau instrumente importante [37].

[32] <Raicewich>, *Voyage en Valachie et en Moldovie, avec des observations sur l'histoire, la physique et la politique, augmenté de notes et additions pour l'intelligence de divers points essentiels, traduit de l'italien par M. J. M. Lejeune*, Paris, 1822, p. 123.

[33] Și actorul comic al teatrului francez medieval — «le sot» din piesele «sotties» — purta o pălărie cu clopoței, «grelots»; vezi P. Sadron, *Le sot et le galant*, în *Revue d'Histoire du Théâtre*, I, 1958, p. 35.

[34] F. J. Sulzer, *op. cit.*, p. 401.

[35] Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz*, Istanbul, 1961. Autorul consideră improprie atribuirea unui caracter licențios reprezentațiilor *Karagöz* tradiționale, autentice, potrivită poate doar pentru variante degenerate ale jocului.

[36] F. J. Sulzer, *op. cit.*, p. 402.

[37] T. Gautier, *Constantinople*, Paris, 1853, cap. XII; G. de Nerval, *Voyage en Orient*, vol. II, Paris, 1851, p. 198.

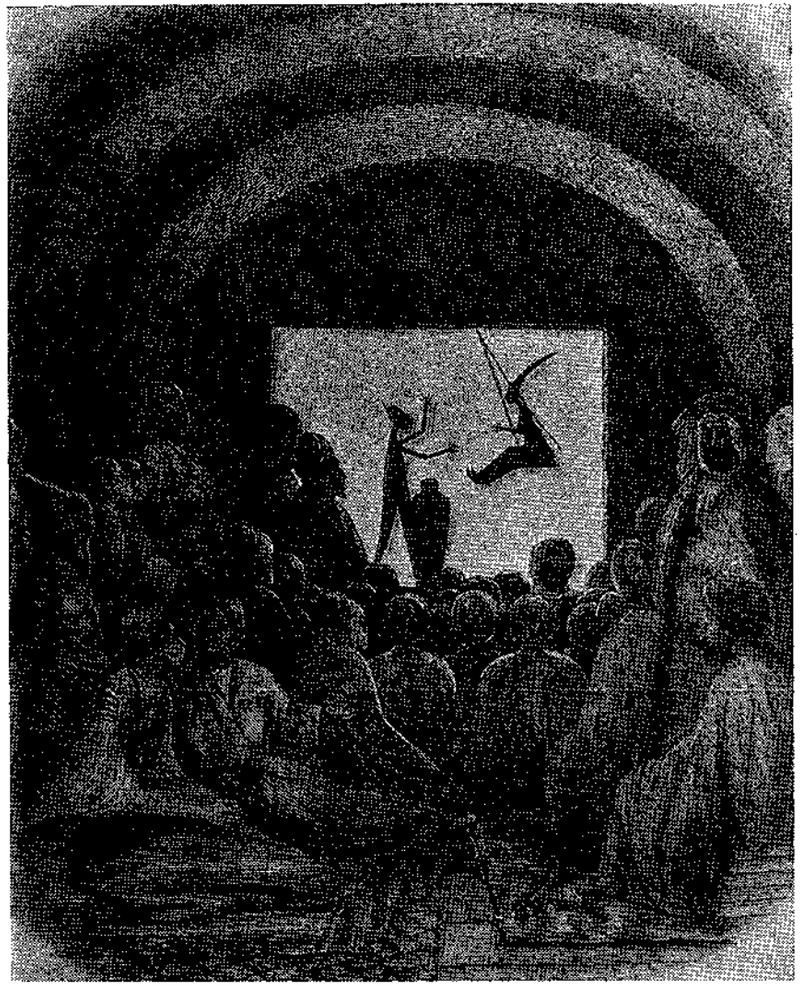


Fig. 60. — Spectacol Karagöz *(reproducere după Joubert și Mornand,* Tableau historique, politique et pittoresque de la Turquie et de la Russie, *Paris, 1854, p. 68).*

Și Del Chiaro [38], și Sulzer [39] — primul mai cu seamă — au rămas profund șocați de acest spectacol foarte liber; pentru ambii faptul că jocul — considerat vulgar — era tolerat în curțile domnești și boierești era de natură să le provoace mirarea. Adevărul este că farsele numeroase ale păpușii karagöz sînt creații *populare*, proprii teatrului *popular* turcesc. La noi au fost introduse însă prin intervenția curții domnești, din dorința de distracție personală a domnitorului sau din veleitatea de a oferi invitaților săi un prilej de distracție [40].

[38] Anton Maria Del Chiaro, *op. cit.*, cap. III.

[39] F. J. Sulzer, *op. cit.*, p. 403.

[40] Primele mențiuni despre *caraghioslîcuri* turcești se găsesc în relatarea festivităților legate de nunta domniței Ruxandra, 1652, în documentul de limbă germană publicat de N. Iorga în *Acte și fragmente cu privire la istoria românilor*, I, București, 1895, p. 208—214.

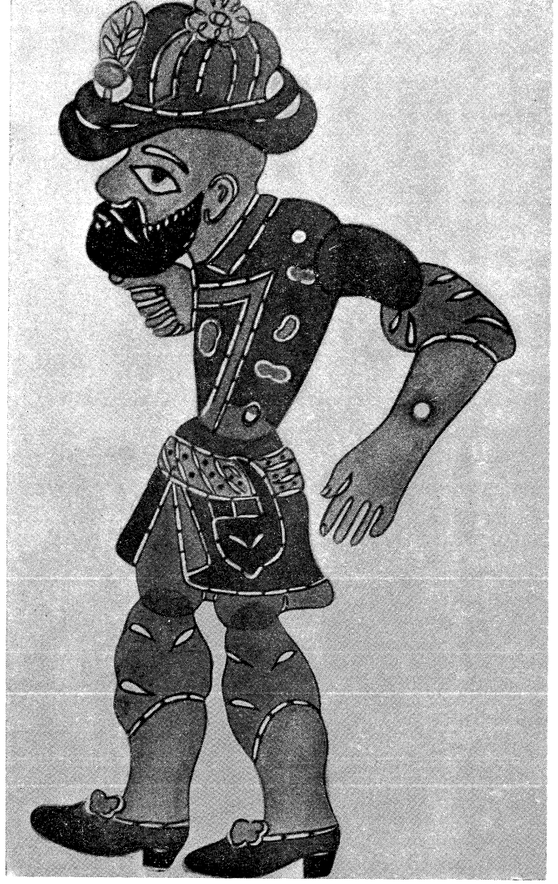


Fig. 61. — Personajul Hagivad (reproducere după Sabri Esat Siyavuşgil, Karagöz, *Istanbul, 1961).*
Fig. 62. — Personajul Karagöz (reproducere după Sabri Esat Siyavuşgil, Karagöz, *Istanbul, 1961).*

Saltimbanci

6. Cînd, prin 1818—1820, Lejeune afirma că boierii şi principii găsiseră amuzamente « mai nobile» — printre care, în afară de biliard, jocuri de cărţi şi de noroc (faraonul), dansuri «moderne», organizarea de spectacole de teatru de amatori erau dintre cele mai afecţionate —, aceasta n-a însemnat totodată dispariţia totală a bufonilor, prestidigitatorilor, saltimbancilor, a tuturor acelor *joculatores*; abandonaţi de boieri, excluşi din cercul distracţiilor pentru boierime, ei deveniseră un divertisment popular şi puteau fi deseori întîlniţi în pieţe sau în localuri, printre leagănele, scrînciobur ile, călueşii din cadrul bîlciurilor, distrînd pe omul de pe stradă. Iată ce spune în această privinţă François Recordon, care a trăit în preajma lui Ioan Caragea: « În aceste cafenele (de modă turcească) domneşte de obicei o linişte adîncă, deşi e destul de multă lume; şi dacă e vreodată întreruptă, este prin zgomotul făcut de jucătorii de dame sau de şah sau prin dansul, cîntecul şi muzica ţiganilor, jongleurilor şi saltimbancilor, ale căror contorsiuni şi poziţii indecente înveseleau pe spectatori, în general oameni de joasă condiţie, căci persoanele de un anumit rang nu frecventează niciodată asemenea cafenele» [41].

[41] F. R<ecordon>, *Lettres sur la Valachie,* Paris, 1821, p. 25.

Stanislas Bellanger, în cartea sa despre Ţara Romînească [42], descrie — şi adaugă la sfîrşit că a mai asistat şi la alte asemenea reprezentaţii — numărul drăcesc, de senzaţie al unui ţigan întîlnit într-un han, undeva în munţi, la graniţa dintre Muntenia şi Transilvania, pe care l-a tocmit să-i danseze: în sunetul unei viori, sărind sălbatic şi piruetînd fără întrerupere (« la condition de cette danse est de ne pas s'interrompre un seul instant»), scoţînd ţipete frenetice, ţiganul, cu gesturi iuţi şi abile, părea că se străpunge singur cu un cuţit lung şi ascuţit; sau, înfigînd cuţitul în pămînt, prin tot felul de contorsiuni « affreuses», cînd spre faţă, cînd pe spate, îl apuca şi îl smulgea cu dinţii. Toate acestea în faţa unei mici asistenţe de străini care « encore tout émue (. . .) eut beaucoup de peine à se persuader qu'elle venait d'assister à un divertisment».

Prin tradiţie verbală s-a păstrat de la Vasile Alecsandri, de la Ion Ghica amintirea turcilor « făcînd ghiozboiagelîcuri în cafeneaua din vale de Curte la Iaşi, scoţînd foc pe nas, sfredelindu-şi palmele, înghiţind săbii pe taraba lui Niţă Pitarul de la Carvasara sau în şatrele lor din Tîrgul Moşilor la Bucureşti», ca şi amintirea italienilor cu maimuţa în spate, purtîndu-se din Drăgaica la Rîureni, de la Fălticeni la Rădăuţi, a nemţilor cu muşchii trupului de oţel, « jucîndu-se cu ghiulele de tun ca cu nişte nuci şi ridicînd gogeamite calul în spate», sau a stambulioţilor « sprinteni şi mlădioşi ca pisicile, călcînd cu ochii legaţi printre cuţite şi bătînd cu biciuşca o biată căciulă, din care, mereu învîrtindu-se scoteau cîte o nouă căciulă şi alta, şi iar alta, necontenit »[43].

Nu trebuie să se înţeleagă de aici că boierii renunţaseră definitiv la spectacole de acest fel; renumele, prestigiul de peste hotare al unui iluzionist, prestidigitator, hipnotizator, atrăgea întotdeauna publicul de rang, mai ales dacă era susţinut de o reclamă prealabilă perseverentă, făcută cu mijloace de care nu dispuneau ceilalţi artişti anonimi populari. De altminteri, chiar şi după ce reprezentaţiile teatrale se împămînteniseră, spectacolele cu numere de circ continuau să aibă loc. Aceste două forme de spectacol, atunci într-o oarecare rivalitate, coexistau, după cum şi astăzi ele coexistă independent, avînd puţine contigenţe între ele.

O altă categorie de spectacole era aceea a menajeriei de bîlci, a reprezentaţiilor cu animale dresate, urşi, păsări, cai. Spectacolul ursarilor, în care se specializaseră ţiganii, era cel mai frecvent. Caracterul lor nomad, faptul că pentru ei hotarul nu însemna oprelişte, explică frecvenţa prezenţei lor pretutindeni prin părţile noastre.

Organizarea de jocuri publice cu animale răspundea gustului pentru provocarea de senzaţii tari al unei anumite asistenţe, dornică de spectacole crude, însetată de privelişti sîngeroase.

Fig. 63. — Reprezentaţie cu acrobaţi — afiş, 1846.

[42] S. Bellanger, *Le Kéroutza. Voyage en Moldo-Valachie (1836),* Paris, 1846, p. 125.
[43] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni,* partea a II-a, în *Anal. Acad. Rom.,* t. XX, 1897—1898, p. 28.

Fig. 64. — Detaliu reprezentînd bîlciul din tabloul Iaşii în 1840, *de L. Stavschi.*

La curtea domnească de la Colentina, încercarea puterii unor cîini-dogi, destinaţi a fi trimişi în dar împăratului otoman Mahmud al II-lea, a oferit prilejul unui gen de reprezentaţie publică nepomenit în alte scrieri ale vremii [44].

Altă îndeletnicire a domnului şi a boierilor era asistarea sau participarea la anumite întreceri « sportive ». În Muntenia şi Moldova nu se cunosc întreceri ecvestre de genul *turnirelor*, pe care instituţia cavaleriei le promovase în Apus încă de prin secolul al XII-lea şi ale căror desfăşurări fastuoase rivalizau în domeniul spectacolului public, deşi pe planuri diferite, cu complicatele ceremonii şi parăzi politice, militare, religioase. În Transilvania însă, şi anume în vechiul Braşov, au avut loc lupte călări cu lancea cu caracter de competiţie. Chiar şi la Sibiu, singulara reprezentaţie cu temă istorică din februarie 1582, din piaţa Sibiului, despre care s-a relatat, a avut loc după încheierea unui turnir. Turnirele se organizau în timpul carnavalului mai cu seamă, după cum rezultă din diferite documente din arhiva oraşului [45].

[44] *Kreuchely către von Miltitz, 12 august 1823*, în *Documente privitoare la istoria românilor, culese de Eudoxiu de Hurmuzaki*, vol. X, Bucureşti, p. 240.

[45] V. Roth, *Geschichte der deutschen Kunstgeweben in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908, cap. *Eisen*, p. 30: Erasmus von Kronstadt (1522), Schlosser — lăcătuş, fabricant de lănci pentru luptele cu lancea (Lanzenstechen), care aveau loc în timpul carnavalului în oraşele transilvănene. Lăncile erau proprietatea oraşului. În 1512, acest Erasmus a primit 34 aspri pentru a furniza lănci în vederea unui turnir. « Stephano » (1536), reparator al lăncilor de turnire din timpul carnavalului (« item Stephano Seratori quod arma... melioravit ac emundavit »)... etc.

În celelalte ţări romîne, mult mai tîrziu şi fără legătură cu turnirele apusene, a fost des practicată o variantă a luptelor călări cu lănci, de data aceasta mult uşurate prin lipsa grelelor armuri şi prin înlocuirea lăncilor metalice cu subţiri suliţi din lemn: cursa numită *giritul* sau *geritul*, de origine pare-se arabă, dar adoptată de turci. Acest sport ecvestru, în practicarea căruia romînii s-au dovedit foarte dibaci, a fost deseori menţionat de călători străini în trecere pe la noi [46], privit chiar uneori ca un obicei naţional. O variantă a giritului era *halcàua:* din repeziciunea calului, călăreţul trebuia să ia cu suliţa cercul de fier al halcàlei (turc. *halcà* « inel, verigă de fier ») [47].

Diferitele categorii de manifestări cu caracter spectacular proprii claselor privilegiate nu pot fi înglobate sub denumirea de *teatru de curte* al epocii feudale. Ele oferă puţine contingenţe cu teatrul de reprezentaţie propriu-zis şi, dintre toate, doar farsele soitarilor ar putea fi considerate străbune ale comediei satirice de mai tîrziu; evoluţia celorlalte manifestări nu duce către spectacolul teatral, ci, în general, către arta circului. Totuşi la baza lor se recunosc

[46] *Kreuchely către von Miltitz, 12 august 1823, loc. cit.*, C<arra>, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie...*, Iaşi, 1777, p. 209; F. R<ecordon>, *Lettres sur la Valachie*, Paris, 1821, p. 30.

[47] Dan Simonescu, *Literatura românească de ceremonial*, Bucureşti, 1939, p. 168.

Fig. 65. — Saltimbanc (după La Pologne, *din febr. 1958, p. 5).*

Fig. 66. — Ursari (după La Pologne, *din febr. 1958, p. 5).*

date specifice ale unui spectacol: profane sau sacre, aceste manifestări erau inițiate voluntar, pentru a fi oferite unui *public* de către niște *interpreți*, fie înalți demnitari care se adresau masei populației, în cazul ceremoniilor publice ori în cazul acelui spectacol istoric din piața sibiană, fie oameni din popor, care se produceau în fața curții, în cadrul spectacolelor de divertisment.

De asemenea, după cum s-a putut vedea, ele conțineau — deși disparat — și foloseau destule elemente teatrale obiective, care se vor diferenția treptat, vor evolua și se vor regăsi amplificate în teatrul de reprezentație autentic.

Toate aceste manifestări n-au fost de altminteri specifice numai țărilor romîne; clovnii, jonglerii, îmblînzitorii de animale, acrobații etc. se întîlneau pretutindeni în această epocă, iar cît despre manifestările protocolare, ele au avut în alte țări mai mare amploare. Înregistrarea lor frecventă și în țările vecine dovedește o comunitate de cultură a sud-estului european. Faptul însă că la noi nu luase naștere încă nici o formă de teatru cult — sau dacă totuși existau asemenea inițiative, ele aparțineau unor cercuri închise și păstrau un caracter de teatru de amatori — acordă manifestărilor studiate importanță prin mijlocirea contactului unui public cu un spectacol, prin stabilirea de raporturi spectatori-interpreți, prin familiarizarea cu o ambianță de spectacol organizat, pe care aceste manifestări le-au favorizat. Privite dintr-o perspectivă istorică, spectacolele de divertisment au reprezentat o contribuție la cîștigarea interesului, atenției, gustului pentru spectacol și mai ales la formarea treptată a unui public romînesc, capabil cu timpul să găsească în spectacol, dincolo de distracție, și un prilej de efort intelectual, o invitație la reflectare. Încadrarea lor în istoria spectacolului romînesc, studierea acestor fenomene, nu este justificată de continuitatea lor spre teatrul original de reprezentare, ci în funcție de utilitatea cunoașterii complexe a culturii în feudalism.

Capitolul al IV-lea

FORME DE TEATRU POPULAR LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului următor se cristalizează noi forme de teatru popular, printre cele mai reprezentative numărîndu-se *irozii*, *jocul păpușilor*, *nunta* și *haiducii*. De remarcat, ca o trăsătură definitorie pentru această etapă, este faptul că fiecare din aceste noi manifestări teatrale pornește de la o sursă diferită și că, în consecință, fiecare din ele dezvoltă o tematică și o modalitate de expresie distinctă. Piesa *irozii* are ca punct de plecare textul din evanghelie, la originea *jocului de păpuși* stă karagözul din spectacolele de curte, dar și influențe ale teatrului de păpuși occidental; o evidentă transpoziție a unor momente și personaje din nunta țărănească se regăsește în desfășurarea dramatică a *nunții*, după cum piesa cu temă haiducească preia într-o tratare specific teatrală figura unui erou cunoscut din epica și lirica populară.

Provenite pe căi deosebite, aceste noi manifestări teatrale diversifică limbajul artistic și perspectivele de dezvoltare ale creației dramatice populare. Viziunea comică prezentă în jocurile țărănești cu măști și în alaiurile de mascaradă încetează să mai fie o modalitate unică de expresie. Dacă *jocul păpușilor* se păstrează pe linia comediei populare, conferindu-i acesteia nete valori înnoitoare, o dată cu drama *irozilor* și a *haiducilor* în creația teatrală folclorică apare un nou gen, unghiul de contact cu realitatea devine mai cuprinzător, alături de nota grotescă își fac loc accentele grave, alături de parodierea unor vechi personaje comice apare acum reprezentarea veridică a « eroului». Diferențiate prin origine, problematică și gen, în toate aceste noi forme de teatru pătrund din ce în ce mai puternic elemente din viața reală, scene și eroi din actualitatea imediată. Spiritul laic, caracteristic epocii de destrămare a feudalismului, vizibil în toate manifestările de cultură romînească din această perioadă, se afirmă și pe tărîmul creației populare. Matca motivelor « lumești» se lărgește de la o variantă la alta, de la o formă la alta, de la irozi și pînă la jocul păpușilor, în care spiritul satiric popular își găsește o viguroasă expresie, de la nuntă și pînă la haiduci, ca una din formele cele mai expresive în ceea ce privește forța protestului social.

Caracterul inedit al acestor noi manifestări de teatru rezidă în primul rînd, firește, în conținutul lor legat de o realitate istorică concretă, dar în același timp se poate vorbi

acum de o factură artistică inedită, de apariția unor noi procedee în structurarea materialului dramatic.

Dialogul, anunțat doar ca modalitate posibilă de expresie în formele anterioare de teatru popular, devine un principal element de susținere a imaginii teatrale. Păstrat în vechile jocuri țărănești cu măști pe o treaptă rudimentară de expresivitate, dialogul deschide acum calea unui întreg proces de fixare a creației dramatice populare în forme constituite. Apare textul dramatic, schema sa generală, care, chiar supusă improvizației, ordonează constant o anumită organicitate a faptelor, o gradare a lor, o închegare a fabulației, o grupare distinctă a personajelor. Prin dialog, în cadrul unei acțiuni dramatice, se precizează acum conflictul și se diferențiază caracterele. Spre deosebire de modalitățile primare de expresie teatrală din vechile jocuri țărănești și din alaiurile de mascaradă, se poate vorbi acum de o sinteză artistică superioară în arta teatrală populară, de *spectacolul dramatic* în care cuvîntul a devenit mijlocul primordial de expresie. Dincolo de pantomimă și deghizare, de cîntec și chiuitură și în același timp împreună cu ele, cuvîntul vine să exprime acum gînduri și sentimente, o anumită atitudine activă față de realitatea înconjurătoare. Arta teatrală nu mai este o artă de ritual, de invocare sau de celebrare a elementelor din natură, ci un act de creație conștientă, de reflectare a vieții sociale, o artă cu o funcție și o eficiență socială determinate; o artă în care se obiectivează prin cuvînt spiritul de observație, potențialul de emoție artistică, capacitatea satirică a creatorului popular.

Irozii [1]

1. Tema în jurul căreia se axează acțiunea dramei religioase *Irozii* este cea a textului evangheliei: uciderea pruncilor de către Irod după vestirea nașterii lui Iisus.

Pornită din mediul bisericesc, cultivată de dascăli și dieci [2], drama a fost de la început susținută de domn și boierime, ca orice manifestare cu caracter religios. Mihail Kogălniceanu evocă fastul cu care se reprezentau irozii la începutul veacului al XIX-lea. Din descriere reiese aportul caracteristic al celor ce dețineau puterea și bogăția: reliefarea elementului religios înfățișat cu pompă, cu magnificență în costumație și alai [3]. Manifestarea se producea ca o procesiune cu accentul pus pe ierarhie, pe rang, pe static și decorativ. Elementul teatral dinamic, în acest caz înăbușit, devine suplu și susceptibil de dezvoltare în ambianța populară. Despre alaiul irozilor, așa cum se desfășura pe la 1830, a scris și T. T. Burada, remarcînd diversitatea în conținut și formă prezentată de spectacol, de la o localitate la alta, de la o reprezentație la alta [4].

Presupunerea lui T. T. Burada că « aceste priveliști și jocuri vor fi fost introduse la noi deodată cu creștinismul » [5] nu-și găsește sprijin în nici o mărturie; nu este menționată existența în Principate a irozilor în nici unul din izvoarele narative importante ale

[1] Manifestare cunoscută în Moldova sub denumirea de *irozi* sau *irod*, în Muntenia *tăierile*, *cei trei magi* sau *vicleim*, *viclei* ș.a.; în Transilvania *viflaim* ș.a., de la numele orașului Bethleem. Se juca în case între Crăciun și Bobotează, însoțită mai întotdeauna de stea. De la început la jocul religios al irozilor s-a asociat jocul laic al păpușilor; din alaiul vicleimului făcea parte și păpușarul ce-și ducea hîrzobul sau lada cu păpuși.

[2] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915, p. 10: « Mai toți actorii improvizați ce reprezentau pe irozi erau dascăli pe la diferite biserici ».

[3] Mihail Kogălniceanu, *Colecțiune de modeluri de pictură religioasă de dascălul Radu Zugravu*, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, an. I, fasc. I, București, 1883, p. 33: « La începutul încă al acestui secol irozii erau ținuți în onoare mai mare; fiii boierilor celor mai înalți, îmbrăcați în haine de ștofă aurite, mergeau la curtea domnească și la casele boierești cele mai însemnate de reprezentau scenele religioase ».

[4] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 9: « Bătrînii ne spun că pe la anul 1830 cei trei magi sau cei trei crai de la răsărit mergeau călări și erau îmbrăcați cu stihare și cu cămeși de ștofă roșie, împodobite cu șireturi albe ce aveau zurgălăi pe la mîneci și înfășurați cu aurari ca diaconii, pe cap avînd un fel de mitră făcută din hîrtie poleită și cu clopoței. Ostașii erau ca la 30 la număr ».

[5] *Ibidem*, p. 7.

veacului al XVIII-lea [6]. Din investigațiile întreprinse reiese că grecii nu cunosc irozii, iar bulgarii îi practică numai în părțile învecinate cu sîrbii [7]. Ipoteza originii apusene — prin sașii din Transilvania — a jocului irozilor se impune ca fiind una din cele mai probabile. Această regiune cunoaște spectacolul irozilor încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea, în unele cazuri chiar din secolul al XVII-lea, sub multiple aspecte: de teatru religios practicat în biserică, de spectacol organizat de școlarii gimnaziilor, de teatru popular al minorităților naționale săsești și ungurești. M. Gaster formulează primul teoria acestei origini: « ...De la sașii din Transilvania au venit irozii și la noi cel mult în secolul trecut » [8] (adică secolul al XVIII-lea). Alte influențe exercitate sînt de la sîrbii din Banat « care au primit la începutul veacului al XVIII-lea influențe rusești în jocul vicleimului » și de la « rutenii ce l-au primit de la poloni » [9].

În Transilvania, viflaimul maghiar are la origine misterul religios medieval. În secolele al XVI-lea și al XVII-lea, jocul s-a îmbogățit cu elemente profane provenite din pastoralele italienești ale Renașterii și din jocurile regoșilor. Cel mai vechi document scris al

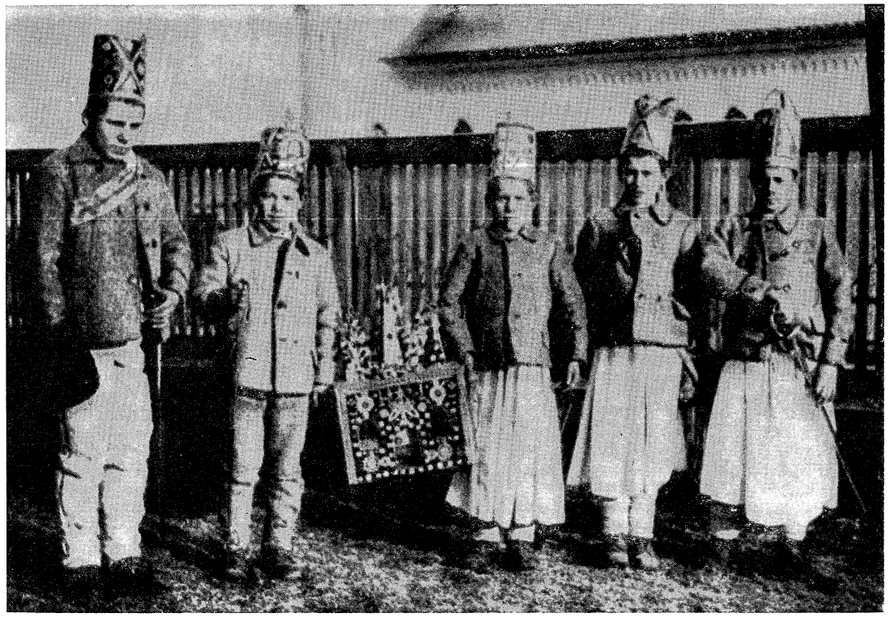
[6] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, trad. Gh. Adamescu, București, f.a.; *Condica lui Gheorgachi, 1762*, ed. Dan Simonescu, București, 1939; Paul de Alep, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în țerile romîne, 1653—1658*, trad. Emilia Cioran, București, 1900; *Codex Bandinus, Memoriu asupra scrierii lui Bandinus de la 1646*, ed. V. A. Urechiă, în *Anal. Acad. Rom.*, seria a II-a, t. XVI (1893—1894); Fr. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, Viena, 1781—1782; Anton Maria del Chiaro, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Veneția, 1718, ș.a.

[7] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura romînească*, vol. II, *Epoca influenței grecești*, București, 1938, p. 200.

[8] M. Gaster, *Literatura populară romînă*, București, 1883, p. 490. Cercetătorul stabilește cronologic filiația misterului apusean al irozilor.

[9] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 200.

Fig. 67. — Irozii cu lada de păpuși — Arad.



acestei forme datează de la sfîrșitul secolului al XVII-lea [10]. De la această dată, viflaimul poate fi considerat ca o reprezentație cu caracter popular. În forma sa din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, se pot distinge cu claritate două părți componente, una religioasă și cealaltă — jocul păstorilor — profană. Primele spectacole de viflaim în care figurează pastorala sînt semnalate în teatrul școlar, și anume în anul 1696, cu prilejul reprezentației de Crăciun a elevilor Colegiului unitarian din Cluj. Pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, în varianta spectacolului dată de elevii Colegiului reformat din Aiud, viflaimului i se adaugă o introducere și un final după modelul jocului regöșilor. Între personaje figurează bătrînul păstor surd, a cărui intervenție alimentează spectacolul cu un substanțial comic popular [11].

Viflaimele practicate în satele cu locuitori de cult catolic evocă misterele medievale, iar pastoralele lor au forme variate [12]. Interesantă în aceste reprezentații, pentru procesul de interferență în manifestările de folclor, este pastorala în care apare elementul românesc reprezentat prin ciobani cu nume românești [13] îmbrăcați cu cojoace întoarse pe dos, cu glugi de pănură cenușii; ciobanilor li se aplică o mască; cîntecele, jocurile și strigăturile acestora sînt de asemenea românești.

În viflaimele regiunilor de cult reformat se afirmă cu preponderență elementul laic. Rolul principal îl are bătrînul păstor surd, al cărui dialog plin de vervă cu Irod se relevă ca un moment dramatic important. Faptul că în pastorale anumite elemente revin invariabil duce la presupunerea că pastoralele viflaimelor provin dintr-un joc de sine stătător, asemănător jocului regöșilor practicat cu prilejul solstițiului de iarnă.

Și la sașii din Transilvania drama religioasă *Herodes* (Irod), care se practica de Crăciun, s-a dezvoltat din misterul medieval. S-au păstrat două texte complete ale acestei drame populare. Cel mai vechi text cunoscut a fost publicat în 1859 de J. C. Schuller [14], care afirma că acesta ar fi fost prezentat pe scenă în tîrgușorul Cincul (raionul Făgăraș) încă de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, iar cel de-al doilea a fost tipărit de A. Schullerus în 1901, după un manuscris din Jibert (raionul Rupea) [15]. Structura ambelor variante este asemănătoare; redau în general aceleași scene după textul biblic [16], într-un număr apropiat de versuri (Cincul — 254 de versuri; Jibert — 284 de versuri). Între scene sînt intercalate cîntecele corului — cu caracter mai mult liric-educativ în varianta Cincul, sau mai ales epic în varianta Jibert — care fac legătura între scene narînd desfășurarea evenimentelor. Varianta Jibert este mai unitară ca cea din Cincul, versificația și metrica acesteia din urmă fiind alterată (versuri alexandrine, tipice pentru secolul al XVII-lea, alături de altele specifice dramei populare din secolul Reformei, precum și versuri de o evidentă proveniență modernă). Varianta este, fără îndoială, o compilație a mai multor elemente eterogene, care trădează intervenția unui dascăl sau preot.

[10] Kocziány László, *Adalékok a XVII, századvégi erdélyi iskolai színjátszáshoz* (Adăugări la istoria dramelor școlare transilvănene la sfîrșitul secolului al XVII-lea), în *Nyelv. és Irodalomtudományi Közlemények*, Cluj, 1957, nr. 1—4, p. 143.

[11] Szabó T. Attila, *Egy XVIII, századközépi népies betlehemes játék* (Un viflaim popular din mijlocul secolului al XVIII-lea), *Erdélyi Muzeum*, 1946, nr. 1—4, p. 121—127.

[12] Poate fi menționat ca prototip viflaimul din Lueta, raionul Odorhei, cules în 1938.

[13] Bătrînul Mosui cheamă pe ceilalți păstori: pe Vasi, Ilieș, Stefan, Gligoră și Todor ca să joace « jucata ».

[14] J. C. Schuller, *Herodes Ein deutsches Weinachtsspiel aus Siebenbürgen*, Sibiu, 1859.

[15] A. Schullerus, *Sternenlied*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, XXIV, 1901, p. 85—94.

[16] După un prolog, recitat în varianta Jibert de către un crainic numit Prolokus (sic !), care însă în varianta Cincul constă într-un scurt dialog dintre rege și husarul său, urmează scenele: anunțarea ciobanilor; adorarea copilului de către ciobani; călătoria celor trei magi după stea; întrevederea dintre cei trei magi și Irod; consultarea preotului și îndrumarea magilor spre Bethleem; adorarea copilului de către cei trei magi și avertismentul îngerului; fuga în Egipt; ordinul lui Irod de a ucide pruncii. Epilogul este recitat în varianta Cincul de către preotul lui Irod și în varianta Jibert de Prolokus.

J. C. Schuller descrie și costumarea personajelor la reprezentația spectacolului din Cincul: Herodes poartă un frac negru cu decorații pe piept și pantaloni albi, iar pe cap o coroană împodobită cu pietre scumpe. Soldații săi, husari — o vădită adaptare la mediul local — poartă uniformă împodobită cu hîrtie aurită și cu panglici. Magii, îmbrăcați în halate și pantaloni albi, au pe cap bonete albe de noapte, preotul poartă odăjdii, iar ciobanii sînt în port românesc, cu cojoace și căciuli. Iosif apare cu șorț de piele, topor și ferăstrău, emblemele meseriei sale de dulgher, iar Maria în portul săsesc din Cincul.

În afară de aceste piese, care cuprindeau povestirea biblică în întregime și puneau în mișcare un număr mai mare de personaje, apare destul de timpuriu un alt tip de joc, înfățișînd numai cîte una din scenele tradiționale. Din Brașovul vechi ni se relatează existența acestor « comedii de casă » *(Hauskomödien)* prezentate între zilele de 24 decembrie și 6 ianuarie, pînă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, de către școlari [17].

Aceeași sursă care confirmă comediile de casă ale școlarilor ne informează că în secolul al XVIII-lea astfel de jocuri de Crăciun, reprezentate de colindători din casă în casă, au fost un obicei răspîndit pretutindeni în satele săsești. Ele s-au dezvoltat de multe ori din cîntece de stea, dialogurile cîntecelor fiind transpuse într-o acțiune simplă. În unele cazuri limita dintre cîntec și joc nu este clar determinată.

Dar nu numai sașii și maghiarii practicau această dramă religioasă. Un document aduce o mărturie interesantă în ce privește spectacolul irozilor și mai cu seamă participarea școlarilor români din Blaj la reprezentație [18]. Este vorba de o scrisoare-raport, scrisă în limba latină, datată 11 ianuarie 1756, adresată de Atanasie Rednic, directorul Școlii superioare din Blaj, episcopului Petru Pavel Aaron. Scrisoarea cuprinde o descriere a spectacolului ce se desfășura în Blaj și în împrejurimile orașului de Crăciun, cu mare fast, dat de « cîțiva elevi mai mari și mai mici costumați ca pentru comedii », elevi ai școlii românești din Blaj. Spectacolul e urmărit atent și se transmit observațiile referitoare la înșiruirea imaginilor privite, însă, izolat, fără să fie sesizată legătura dintre ele și fără să se intuiască sensul unitar al acțiunii, atît de evident pentru noi. Avem de-a face, de bună seamă, cu piesa liturgică *Irod;* personajele — regele Irod, cei doi episcopi, craii Melhior și Baltazar, etiopianul, negrul crai Gaspar — sînt caracteristice. Se subliniază de asemenea somptuozitatea costumației, între altele este notat costul de 10 galbeni al hainei regelui, ca și reacția publicului, succesul de care se bucura spectacolul atît în fața publicului românesc, cît și cel suscitat în mijlocul celorlalte naționalități [19]. Se mai desprinde din relatare caracterul de noutate, de inovație, al spectacolului la data aceea.

Un filon important în urmărirea evoluției textului dramatic la irozi îl oferă o seamă de manuscrise cuprinzînd cîntece de stea, colinde, care circulau în țările române pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea [20]. Dintre acestea relevăm manu-

[17] J. Teutsch, *Nachricht von den in Kronstadt abgeschafften Gebräuchen*, în *Blätter für Geist, Gemüt und Vaterlandskunde*, Brașov, 1839, p. 84.

[18] *Documente privitoare la istoria școalelor din Blaj.* În *Revista arhivelor*, II, 1927—1929, p. 430—431: « . . . Unul juca rolul regelui, alții patru țineau un tabernaclu cu patru coloane sub care pășea regele (. . .), iarăși doi jucau rolul de episcop (. . .) doi făceau pe îngerii (. . .) un crainic-ștafetă cu o trompetă, unul purta un steag, altul care reprezenta un etiopian (un negru) (. . .) doi țigani scripcari. Regele stătea pe un jeț purtat de alții și perora. Ștafeta era purtată pe umerii unuia. Jocul consta din patru sau cinci cîntări valahe, două tirade ale regelui și ale altuia în limba valahă. »

[19] « În alte locuri străinii: sașii, germanii, ungurii s-au desfătat, au spus că la ei nu se găsesc oameni atît de pricepuți să facă lucruri asemănătoare » *(Documente privitoare la istoria școalelor din Blaj, loc. cit.)*.

[20] În afară de manuscrisele semnalate de N. Cartojan, la Secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei R.P.R. se găsesc și alte asemenea scrieri ce cuprind cîntările vicleimului: unele din Principate, altele din Transilvania și Banat. Unele prezintă un text dramatizat, redus desigur la forma cea mai simplă, aceea a dialogului. Dintre acestea aflăm: ms. 2 071, sec. XIX, scris în Ardeal, dialogat; ms. 5 188, sec. XIX, scris de Dumitrachi Popovici, cuprinde: rînduiala « ce să faci la umblarea irodului »; ms. 842, scris în sec. XVIII—XIX, în Țara Românească, cuprinde cîntările vicleimului

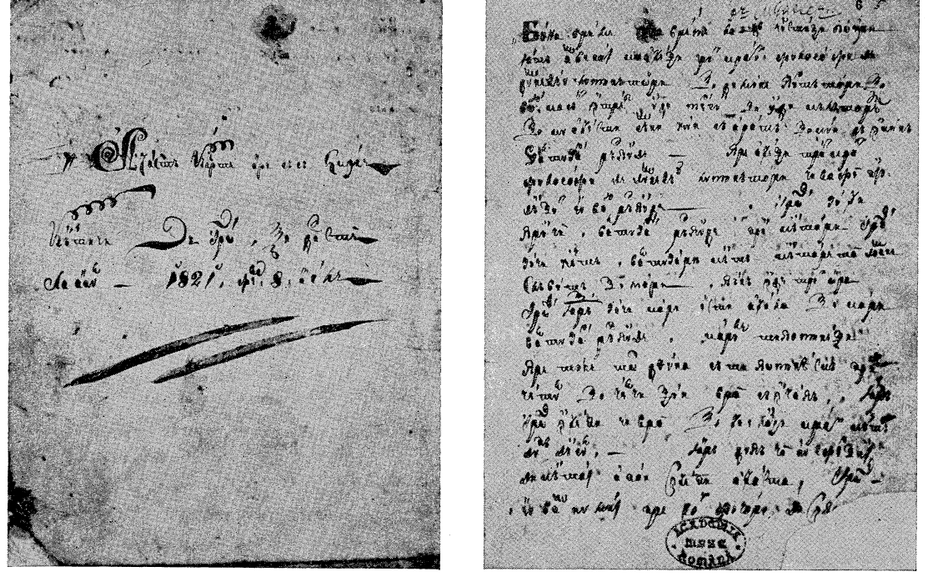


Fig. 68. — «Cîntici di Irod şi di Ste la anul 1821 fevruarie 8 zile».

scrisul socotit de M. Gaster şi de T. T. Burada ca cea mai veche formă dialogată de vicleim [21]; datează din 1821 şi cuprinde pe patru pagini, împletit cu cîntece de stea, dialogul dintre Irod şi cei trei «filozofi» de la Răsărit, Baltazar, Irimie şi Melhior [22].

O versiune asemănătoare, redusă la scena întîlnirii dintre Irod şi cei trei «împăraţi» de la Răsărit, se găseşte în cuprinsul unei cărţi pedagogice tipărite la Buda în 1827 [23]. Tot o asemenea variantă publică şi Anton Pann sub titlul *Întrebarea lui Irod şi răspunsul magilor* [24]. Titlul exprimă conţinutul, scurt, dens, esenţial. Din această formă, socotită un prototip, s-au dezvoltat, scrie N. Cartojan [25], «prin prelucrarea cărturarilor mai mărunţi, cele trei tipuri de vicleimuri de mai tîrziu: tipul moldovenesc, muntenesc şi transilvănean» [26].

Forme evoluate din secolul al XIX-lea. Afirmarea elementului laic. Tipurile de vicleim mai tîrzii prezintă o structură dramatică evoluată. Piesa *Irod*, în diversele ei variante, se manifestă ca o adevărată reprezentaţie teatrală, de bună seamă la modul posibilităţilor unui spectacol popular din secolul trecut.

Dintre cele cîteva tipuri reprezentative ne vom referi în primul rînd la versiunea munteană, atribuită lui Anton Pann, apărută în 1880 [27]. În indicaţiile ce precedă textul

şi ale stelei, dintre care interesează fragmentul «Filosofile (sic) de la vicleim» (f. 36—36 v.), remarcîndu-se numele rare ale magilor filozofi: Elesei, Elimelenti, Vartotan; ms. 1 868, scris în sec. XVIII—XIX, probabil în Banat, în formă dialogată. Şi încă multe altele.

[21] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 7.

[22] B. A. R.P.R., Secţia manuscrise, ms. 1 164, din 1821, scris în Principate, în formă dialogată (manuscrisul Gaster).

[23] Ioan Tomici, *Scurte învăţături pentru creşterea şi buna purtare a tinerimii romîne...*, Buda, cu tipariul K. Universitate din Pesta, 1827.

[24] A. Pann, *Cîntece de stea sau versuri ce se cîntă la naşterea domnului nostru Ii. Hr.*, a patra oară tipărită cu adaos de cîntece morale de A. Pann, Bucureşti, în tipografia sa, 1848.

[25] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 188.

[26] Versiunile ardelene de irozi au un caracter cărturăresc pregnant, intervenţia directă a autorilor, învăţători şi preoţi, face ca aceste scrieri cu caracter popular să aibă trăsăturile unor lucrări individuale. Se cunosc: manuscrisul lui Picu Pătruţiu din Sălişte, cu cele trei versiuni de irozi din anii 1837 şi 1838, versiunea lui Petru Băncilă din Răşinari, publicată la Sibiu în 1875, şi cea mai dezvoltată formă, viflaimul maramureşean cules de Tache Papahagi în 1922 (textul manuscris aparţinuse învăţătorului Petru Bilţ, decedat în 1904).

[27] În urma unor cercetări, se crede că e vorba de o lucrare apocrifă, întocmită poate după manuscrise ale lui A. Pann, de Oprea Dumitrescu, ucenic în tipografia lui A. Pann, căsătorit după moartea acestuia cu Catinca, cea de-a treia soţie a poetului (vezi G. Călinescu şi colab., *Material documentar*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an. II, 1953, p. 216).

propriu-zis, după enumerarea personajelor, în număr de nouă, urmează o descriere a imaginii scenice — «aşezarea persoanelor» —, a căror grupare şi atitudine exprimă raporturile dintre ele, ca şi ierarhia pe scara importanţei lor în acţiunea piesei. Aceasta este împărţită în «acte» corespunzătoare unei dezvoltări a acţiunii axate pe momentele dramatice importante: dialogul dintre înger şi cioban; scena aducerii celor trei crai de la răsărit în faţa împăratului Irod şi confruntarea dintre ei; adorarea magilor; hotărîrea lui Irod de a tăia toţi pruncii şi trimiterea soldaţilor pentru executarea poruncii; scena dintre soldatul care relatează împlinirea poruncii (uciderea pruncilor) şi Irod. Piesa propriu-zisă se încheie cu cîntecul corului care înfierează actul tiranic al împăratului. Ca toate manifestările sărbătorilor de iarnă, şi irodul se termină cu urări către gazde. Succesiunea acestor momente importante, a acestor scene, aminteşte de piesa populară a saşilor din Transilvania *Herodes*. Irod este personajul central, purtătorul conflictului ce va fi declanşat între el şi celelalte trei personaje importante ale piesei: cei trei crai. Prin ţelurile urmărite, prin reacţiile lor faţă de evenimente, personajele se dezvăluie în cursul acţiunii ca nişte caractere conturate şi diferenţiate. Textul este împletit cu vechi cîntece de stea. În unele din ele recunoaştem textele vechilor manuscrise de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi începutul veacului al XIX-lea. Au un caracter liric-moralizator şi sînt introduse în ţesătura acţiunii cu rol de comentator.

Vocabularul întrebuinţat aminteşte de factura cărturărească a piesei. Se spune de exemplu că tălmăcirea stelei a fost făcută de *astronomul* Baltazar, iar Irod se adresează soldatului cu expresia: *pre Joe!* [28].

Versiunea moldovenească culeasă de T. T. Burada în 1892 de la D. Popovici, baş-irodar în Iaşi, intitulată *Regula pentru irod*, este, de fapt, un text mai vechi, cuprins într-un manuscris identificat de cercetător că ar fi fost «scris cam prin 1860» [29]. Spre sfîrşitul piesei este introdus personajul episodic *harapul*, îmbrăcat în costum oriental şi avînd faţa înnegrită, care provoacă o acţiune secundară, o ciocnire între el şi Irod, imprimînd o accelerare ritmului scenic. Naiva naraţiune făcută de harap exprimă dezaprobarea omului din popor, protestul faţă de actul tiranic arbitrar.

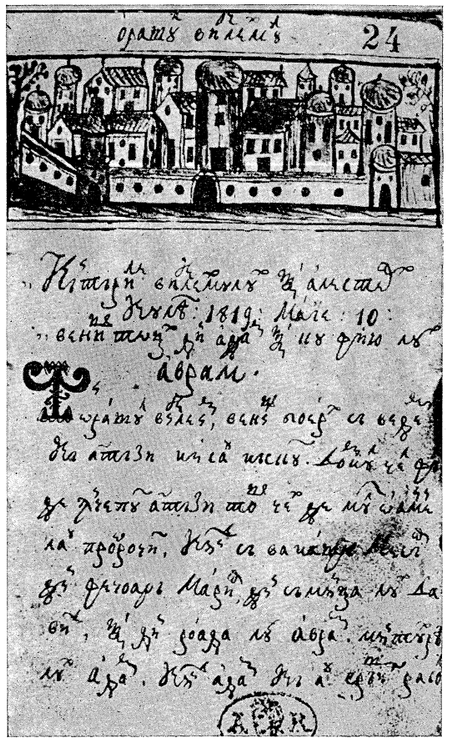
Culegerea lui G. Dem. Teodorescu cuprinde două variante de vicleim, dintre care cea de-a doua, moldovenească, este preprezentativă pentru inventivitatea creatoare populară, prin fabulaţia mai bogată, prin dezvoltarea unor scene de un comic popular caracteristic, prin introducerea unor personaje noi [30]. Scena dintre ostaşi şi cioban desfăşoară un dialog viu, de o anumită savoare populară, care reiese din răspunsurile mucalit-înţelepte ale ciobanului la întrebările iscoditoare ale ostaşilor. Comicul provine dintr-o prefăcută neînţelegere a întrebărilor ostaşilor, dintr-un joc abil în felul de a schimba permanent planurile dintre întrebare şi răspuns. Unele scene oglindesc realist împrejurări istorice, sociale, ca şi o anumită mentalitate a omului din popor. O asemenea scenă se petrece între ostaşi

[28] A. Pann, *Versuri sau cîntece de stea, vicleim şi colinde ce se cîntă la naşterea domnului nostru Iisus Hristos*, Bucureşti, f.a., p. 41.

[29] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 12—23.

[30] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare romîneşti*, Bucureşti, 1885. Prima variantă munteneasc culeasă la 27 decembrie 1884, p. 102—109, cea de-a doua variantă din Moldova «după manuscrisul comunicat poliţiei din capitală, în anii 1870 şi 1879, de către d-l Luponi, care venise de peste Milcov cu o trupă de vicleim, precum şi d-nii H. Pavlidi şi N. C. Camelin», p. 109—119.

Fig. 69. — «Cîntările vicleimului şi ale stelei cu leat 1819 maie 10».



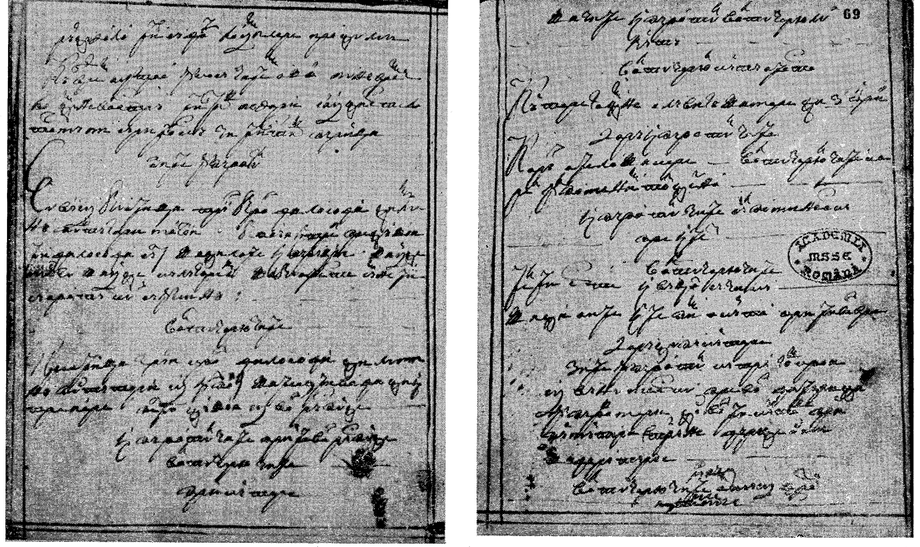


Fig. 70. — «Rînduiala ci să faci la umblarea irodului».

și ciobanul căruia i se vestește nașterea unui nou împărat. Ciobanul exclamă: «Hei, hei ce are să mai fie, / Și cu altă împărăție? / Mă pătrunde o mare frică / Pentru o țară așa de mică / Cu-n împărat ori rău, ori bun / Nu ne era nouă destul? / Cînd o mai fi și altul s-avem / Atuncea zău! tare mă tem / Pare că văd ce are să vie / Neliniște, nebucurie și turburare în norod» [31].

Linia acțiunii dramatice, ca și la varianta anterioară (T. T. Burada), coboară brusc în final, aducînd o altă încheiere decît cea indicată de textul bisericesc, și anume împăcarea între un împărat pocăit și supușii săi credincioși: final introdus cu abilitate de vreun cîntăreț de biserică.

O formă de irod în secolul al XX-lea. În vicleimul din Tg. Jiu cules în 1932 aflăm o formă *(Tăierile)* care amintește de celelalte variante [32]. Întîlnirea dintre cei trei crai și Irod se petrece cu un joc de scenă identic, întîi anunțarea, apoi introducerea lor în prim plan. Urmează o scenă inedită, în care Irod, întrebînd rînd pe rînd pe cei trei magi cine sînt, face o descriere a tipului lor fizic în limbaj plastic, colorat, care aduce o notă comică. «Irod (către Melhior): Dar tu, micule, umflatule, de unde ești și unde te călătorești?» Și către Baltazar: «dar tu, mă, înaltule, pelițatule, falcă-strîmbă, nas-încovoiat, parcă dracul te-a luat»... [33] Întîlnim fragmente identice cu textul atribuit lui Anton Pann, de exemplu: «Irod: tăiere, tăiere, groaznică tăiere», și același răspuns al crailor: «Las să nu fie tăiere, ci numai o părere» [34]. Regăsim și exclamația cu rezonanță latinistă a lui Irod: «Pre Joe, tu ai dreptate» [35]. Acțiunea dramatică, ca și în varianta moldovenească, are aceeași linie descendentă în final, cînd Irod, pocăit, cere iertare. Cîntecele sînt intonate în cor de toată trupa, textul lor nu se mai referă însă la peripețiile acțiunii, au un caracter mozaicat de potpuriu, care cuprinde, pe lîngă colinde, o seamă de romanțe, ca: *Ah, mamă, Ah, mamă, o fiul tău te cheamă*, sau *Un amar și-o grea durere, Și azi am să crestez în grindă;* cîntece ostășești: *Căpitane*

[31] G. Dem. Teodorescu, *Vicleimul*, în *Poesii populare*, București, 1885, p. 110.
[32] C. Brăiloiu și H. H. Stahl, *Vicleiul din Tîrgu-Jiu* (extras), publicat în parte în *Sociologie românească*, nr. 12, București, decembrie 1936.
[33] C. Brăiloiu și H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 22—23.
[34] A. Pann, *op. cit.*, p. 46.
[35] *Ibidem*, p. 41.

Fig. 71. — Scenă din irozi, jucată pe străzile capitalei, 1926.

Valtăre, unde-ți duci armatele? și alte cîntece de lume ce oglindesc creația și gustul unui anumit mediu social, mica burghezie de la marginea orașului, din prima parte a secolului al XX-lea.

În drama religioasă, elementul laic realist s-a introdus, s-a dezvoltat pe alocuri, dar, atunci cînd spiritul critic s-a făcut simțit, a fost reprimat de stăpînire [36]. În același timp piesa bisericească folosită de la început de clasa stăpînitoare a favorizat adoptarea în textul dramatic a unor teme retrograde.

Fig. 72. — Coroană de hîrtie poleită purtată de Irod.

În zilele noastre, *Irod* nu se mai desfășoară ca o piesă de teatru de sine stătătoare. Coroana de hîrtie poleită pe care o poartă pe cap uneori unii dintre colindătorii care merg cu steaua sau alteori personajul uns cu chinoroz pe față ca un harap, alăturat aceluiași grup, ca și unele replici schimbate între colindători, mai amintesc de acest spectacol.

[36] Interzicerea încă din 1864 a reprezentației irozilor (vezi T. T. Burada, *op. cit.*, p. 26).

Jocul păpușilor

2. În alaiul irozilor se aflau pe la începutul secolului trecut păpușarul cu lada de păpuși, paiața și moșul, iar reprezentația dramei religioase era urmată de *jocul păpușilor*, care în unele regiuni purta prin extindere numele generic de *vicleim*, *viclei*, *viflaim* etc.

Între cele două forme de teatru popular, *irozii* și *jocul păpușilor*, există o esențială deosebire. Prima este o dramă cu subiect luat din Evanghelie și actorii improvizați sînt bărbați sau copii, pe cînd jocul păpușilor a avut de la început un caracter laic. Asocierea între forma teatrală laică și drama religioasă are un caracter de oportunitate, necesar în acel timp elementului laic, care-și găsea în însoțirea cu cel religios un sprijin în posibilitatea de manifestare.

Rîndurile explicative ce completează titlul unei scurte lucrări dramatice scrise pe la 1806 — « nefiind teatru s-a giucat comedié aceasta la păpușării » [37] — mărturisesc existența jocului păpușilor ca una din posibilitățile teatrale la acea vreme. Din indicațiile de decor, care înfățișează un interior în casa banului Canta, ca și interiorul unei *băcălii*, se mai poate deduce că avem de-a face cu un teatru de păpuși de tip european, și nu cu un teatru de umbre oriental. Economia strictă a însemnării nu oferă un amănunt lămuritor cu privire la *păpușării*, permite însă fixarea în timp, începutul secolului al XIX-lea. Tot la *păpușării* se joacă și o altă piesă a lui Costache Conachi, *Giudecata fimeilor*, iar felul cum sînt construite piesele lui Iordache Golescu, « spiritul în care sînt înfățișate întîmplările. . . » arată că piesele de teatru ale marelui vornic erau menite teatrului de păpuși [38].

[37] *Comedié banului Costandin Canta ce-l zîce Căbujan și cavaler Cucoșu*, alcătuită de Costache Conachi, Neculai Dimachi și Dimitrache Beldiman, B. A. R.P.R., Secția manuscrise, ms. 2 189, f. 58.

[38] Perpessicius, *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist și scriitor*, în *Mențiuni de istoriografie literară și folclor (1948—1956)*, București, 1957, p. 265—266.

Fig. 73. — Păpușari ducînd lada sau hîrzobul cu păpuși, însoțiți de un scripcar, la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Fig. 74. — Păpușari cu hîrzobul cu păpuși, însoțind taclmul irozilor; desen de Ștefan Dimitrescu, reproducere după coperta Universului literar, *nr. 1, 1926.*

Izvoarele narative autohtone, ca și însemnările călătorilor străini în trecere prin țările romîne, nu semnalează jocul păpușilor decît sub forma farsei orientale Karagöz [39]. Influența exercitată de farsa turcească cultivată la curtea domnilor fanarioți este dovedită în primul rînd prin denumirea care, desprinsă de farsă, a devenit noțiunea de *caraghios* cu semnificația de hazliu. Întrebarea « cu perdea sau fără », pe care păpușarul o adresa aluziv publicului la începutul reprezentației, amintește de pînza pe care se profilau umbrele păpușilor la *Karagöz-perdé* [40]. De asemenea caracterul de satiră socială, ca și pedalarea pe particularitățile idiomatice, care colorează și dau savoare comică limbajului, sînt trăsături ce se regăsesc în jocul nostru popular de păpuși. În sprijinul teoriei originii turcești,

[39] Fr. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens . . .*, Viena, 1781, vol. II, p. 403.

[40] Spectacolul karagöz se întîlnește în țara noastră în tot cursul secolului al XIX-lea și chiar la începutul secolului următor, cînd sînt semnalate asemenea reprezentații mai cu seamă în cafenelele din orașele-porturi Constanța, Brăila, Galați. O însemnare găsită pe un calendar vechi consemnează prezența a « trei caraghioji » care « joacă păpuși la perdea » la Cîmpulung în 1834, la cafeneaua orașului « în bileard la Tașula ». « Au șezut aici ca la zece zile » spune însemnarea « și au plecat la Rîmnic pe drumul Argeșului . . . » O. Lugoșianu, *Însemnări din bătrîni*, în revista *Tinerimea romînă*, an. XIV, 1896, nr. 5, septembrie, p. 91.

N. Cartojan ca și Lazăr Șăineanu citează scena a III-a din actul al III-lea din *Iașii în carnaval* de V. Alecsandri:

« Leonil: Irod! Irod!
Alecu: Păpușele romînești... tot să stai să le privești.
Turcul (lui Alecu): Hei Banabac! Nu-i jucăm la mine caraghioz?» [41]

În anumite manifestări de folclor din țara noastră exista păpușa plămădită din lut din străvechile rituale de secetă, păpușa din foi de porumb sau cea din cîrpă, cu aceeași funcție magică din ritualele de însămînțări, iar în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, ca o importație orientală cu caracter orășenesc, este atestată păpușa gigant, *geamála*. Nu din aceste păpuși se va dezvolta jocul păpușilor din secolul al XIX-lea. Purtată pe sfori sau mînuită pe degete, încadrată în lada de lemn construită la dimensiunile ei, păpușa croită pe tiparul unui tip social și angrenată într-un joc social apare la începutul secolului al XIX-lea, ca produs al multiplelor influențe exercitate, din necesitatea unei afirmări artistice cu caracter de protest social, într-un moment istoric dat.

O filiație între jocul marionetelor din antichitate la greci și romani [42] și jocul păpușilor nu se poate susține în mod științific pe teritoriul țării noastre. *Jocul păpușilor*, în măsura în care se recunosc în el felurite influențe, unele dintre ele apusene, se încadrează în familia europeană a marionetei, în care Pulcinella, Polichinelle, Punch, Petrușca și Hans Wurst

[41] Originea orientală a teatrului de păpuși este susținută de L. Șăineanu, *Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz*, în *Lui Titu Maiorescu. Omagiu.* București, 1900, p. 281—287; N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, *Epoca influenței grecești*, București, 1938, p. 22.

[42] M. Vulpescu, *Irozii, păpușile, teatrul țărănesc al vicleimului, caloianu și paparudele*, București, 1941.

Fig. 75. — Jocul religios al păpușilor din Hațeg — Hunedoara.

sînt rude ale paiaței noastre. Una din influențele semnalate este cea de la sașii din Transilvania [43], alta este cea a formei populare poloneze *szopka* [44], poate fi recunoscută de asemenea și influența formei ucrainene *vertep* [45]. Aceasta din urmă pare să fi pătruns în Moldova direct iar în Hunedoara prin sîrbii din Banat. În această regiune, *jocul păpușilor* are un caracter religios și înfățișează povestirea din Evanghelie a lui Irod [46]. Foarte probabil este ca populația bîlciurilor și a tîrgurilor moldovene să fi făcut cunoștință în timpul ocupației trupelor rusești, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și în primele decenii ale celui de-al XIX-lea, cu populara apariție a eroului de teatru păpușăresc rus, *Petrușca*. Ipoteza tuturor acestor influențe exercitate fiecare în parte cu precădere în regiunile geografice arătate, se afirmă ca cea mai probabilă.

Creația teatrului nostru popular de păpuși, împămîntenit la noi în epoca unei noi conjuncturi de dezvoltare economică și culturală, în care își fac loc spiritul laic și cel critic, rămîne însă o manifestare proprie poporului nostru. Tipurile înfățișate caricatural, situațiile și limbajul sînt produsul simțului ascuțit de observație al poporului nostru. Gluma, hazul sînt rodul umorului popular specific, ca și savoarea vocabularului, în care particularitățile lingvistice și jocurile de cuvinte sînt un resort important în declanșarea rîsului.

Fig. 76. — Păpuși din teatrul popular de bîlci din Muntenia — Vasilache și Mărituca.

Mediul în care s-a dezvoltat acest teatru a fost cartierul mărginaș al orașului care se învecinează cu satul. Acolo se așezau elementele țărănești în perioada de aflux a țărănimii la orașe, fenomen provocat de o înăsprire a formelor de exploatare feudală. Pe Ion Păpușarul din cîntecele lui Alecsandri îl cheamă Tătărășanu, ceea ce indică pe locuitorul din Tătărași, cartier mărginaș al Iașului. Vestitul păpușar Ion Hangan, de la care T. T. Burada auzise jocul

[43] M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883, p. 490, și D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, partea I, *Datini, năravuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice ș.a.*, Anal. Acad. Rom., Mem. lit., t. XVIII, București, 1896, p. 88.

[44] *Szopka* (în poloneză, înseamnă colibă cu acoperiș de paie, iesle), reprezentație care avea loc în biserică în timpul Crăciunului. Cu timpul, unele scene au luat un caracter tot mai lumesc, iar în secolul al XVIII-lea szopka iese din biserică și se răspîndește în orașe și sate, purtată de marionetiștii ambulanți (vezi Charles Magnin, *Histoire des marionettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1862, p. 18).

[45] Din Europa occidentală, prin Polonia, lada cu păpuși a pătruns cam prin veacurile al XVI-lea și al XVII-lea în Ucraina și de acolo în Bielorusia și în localitățile din centrul Rusiei, unde a generat forma *vertep* (iesle). Acest nume, care indica lada pentru spectacole, a fost atribuit și reprezentației propriu-zise. Structura lăzii era: o parte superioară « cerul-raiul » și o parte inferioară « pămîntul-iadul »; la mijlocul cutiei se afla o deschizătură, prin care păpușile erau jucate pe sfori. În funcție de structura lăzii, în partea de sus se jucau scene cu caracter religios: adorarea magilor, uciderea pruncilor de către Irod etc.; în partea de jos, scene cu caracter lumesc. Personajele vizate aparțineau în general clerului; mai tîrziu apar țărani și tipuri din mica burghezie. O derivație a *vertepului* este *raiocul*, teatru popular în care erau înfățișate în loc de păpuși, imagini desfășurate pe suluri însoțite de comentariile glumețe ale minuitorului (vezi A. A. Kaiev, *Русская литература*, ed. a 3-a, Moscova, 1958, p. 179—180).

[46] În acest joc, a cărui denumire *vertep* dovedește originea rusească, există personajul Paiața, cu costum din petice colorate și cu rolul de a percepe taxa spectatorilor.

Un personaj similar, cu numele de Kișmikloș (Nicolae cel mic) există în jocul de păpuși al populației maghiare din Transilvania. În acest viflaim apar alternativ persoane vii și păpuși. Jocul oglindește forma primitivă a viflaimelor bisericești medievale. Se pare că figura lui Kișmikloș înlocuiește personajul care după desfășurarea jocului în biserică strîngea banii de la spectatori.

păpușilor, este și el tîrgoveț, ca și păpușarii Drăgan și Ilie Păpușarul, cunoscuți în Iași ca cei mai de seamă în vremurile de demult, după cum ne informează tot T. T. Burada. G. Dem. Teodorescu, care pentru prima oară publică un text al jocului de păpuși, îl culege spre sfîrșitul secolului (1883) de la bucătarul Nae Roman și de la fostul artilerist Șerban Mușat, ambii locuitori ai unei mahalale bucureștene. Păpușarul [47] își plimba hîrzobul sau coșciugul de păpuși la iarmaroace, iar țăranul exploatat făcea haz de păpușa care se sumețea și, în vorbă populară, pe înțelesul lui, spunea cuvinte usturătoare la adresa popii, a ipistatului și a poterașului.

Caracterul laic, protestatar al jocului păpușilor. Organizat ca spectacol, jocul lumesc al păpușii, cu profilul satiric, cu funcție socială protestatară și caracter semirural, se încadrează în datinile sărbătorilor de iarnă, asociindu-se, după cum s-a văzut, la drama religioasă. Elementul nou, laic, reprezintă însă un alt spirit. Ia atitudine în fața unor realități sociale și, în măsura posibilităților, le dezvăluie și le critică. O astfel de manifestare nu putea să fie îngăduită de autorități. În istoricul jocului de păpuși făcut de T. T. Burada sînt menționate măsurile luate de «autoritatea comunală» împotriva păpușilor [48]. Documente interesante și semnificative pentru felul în care ochiul stăpînirii privea și urmărea manifestările vicleimului, aflăm în fondul comisariatelor polițienești pe culori ale orașului București ce se găsesc în Arhivele statului București [49]. În cea de-a doua parte a veacului al XIX-lea apar antreprenorii, în marea lor majoritate dascăli de biserică; ei se bucură de încrederea autorităților și depun «garanțe» la comisariatele respective, pentru a putea umbla cu vicleimul în timpul sărbătorilor de iarnă. În limbaj pitoresc, se adresează pe de o parte cereri, pe de alta răspunsuri cu măsurile luate de oficialitate. Pe o cerere adresată comisariatului culorii de Negru la 11 decembrie 1865 se află scris pe verso un concept prin care lui Pandele Gheorghe Dascălu de la biserica Oborului, împreună cu alți cinci băieți, li se permite să meargă cu vicleimul cu următoarele condiții: «Păpușele ce se va întrebuința la vicleim nu vor putea avea haine militare sau asemănare cu vreo persoană» [50]. Grăitoare condiții, care demonstrează evidentul caracter satiric, protestatar al vicleimului. Continua supraveghere de către stăpînire a acestui spectacol frînează spiritul critic al păpușii, îi tocește ascuțișul. Modesta cerere a lui Alexandru Constantin și Oprea Oprescu din iarna anului 1869 sună și ea grăitor: «... Vă rugăm a ne elibera un bilet să fim liberi a ne preumbla în capitală cu stea cu vicleim, fără costum, numai o semplă paiață» [51].

Potențele satirice ale jocului păpușii îl fac pe Vasile Alecsandri să introducă forma dramatică populară în piesa *Iașii în carnaval* (actul al III-lea, scena a 8-a). Același dramaturg schițează într-unul din cînticelele interpretate cu haz de M. Millo figura pe cale de dispariție a lui Ion Păpușarul. Introducerea motivului folcloric în literatura cultă se produce în mod natural și, o dată cu acel filon nesecat al limbii populare, constituie una din coordonatele esențiale care garantează trăinicia și originalitatea creației noastre culte.

Caracterul satiric și misiunea socială a păpușii se manifestă în aceeași măsură în formele de teatru popular de marionete ale celorlalte popoare [52].

Modalitatea teatrală comică și satirică a jocului păpușilor. Desfășurarea spectacolului în secolul al XIX-lea. După indicațiile lăsate de cei care pentru prima oară la noi au fixat în scris textul jocului de păpuși (G. Dem. Teodorescu, D. C. Ollănescu, T. T. Burada), putem reconstitui felul în care decurgea un astfel de spectacol în cea de-a doua parte a veacului trecut. Reprezentația avea loc în casă unde, înainte de a începe, păpușarul se adresa asistenței cu întrebarea: «Cu perdea sau fără? Pe uliță sau pe hudiță?» etc. Apoi punea lada pe două scaune, se așeza la pămînt îndărătul ei și, privind înăuntru printr-o crăpătură, juca păpușile pe mica scenă. O prezentare mai amănunțită a lăzii, numită în Moldova și hîrzob sau cosciug, iar în Muntenia chivot, bisericuță, ladă de vicleim, ne-a lăsat-o T. T. Burada [53]. Descrierea făcută de G. Dem. Teodorescu cuprinde mai puține amănunte, specifică însă că decorul înfățișează grădina palatului lui Irod. Aceeași specificare o face și D. C. Ollănescu, fiind vorba de vicleimul muntenesc [54].

Păpușile sînt făcute din lemn și îmbrăcate cu petice. Felul în care sînt cioplite este desigur, rudimentar. Pe o suprafață mică păpușa concentrează, în trăsături exagerate caricatural, o mască de un comic dus pînă la grotesc. Trăsăturile îngroșate, culorile mai vii sînt necesare și în vederea perceperii lor de către public la distanță mai mare. Îmbrăcămintea improvizată din petice colorate sugerează calitatea socială a fiecărui personaj. Textul cules de T. T. Burada prezintă 17 personaje [55], pe care istoriograful le înscrie

[47] Păpușari de bîlci cunoscuți pe la începutul secolului al XX-lea ca fiind mai iscusiți sînt: Constantin Punte și elevii săi: C. Borțea, Ilie Dobre și Ioniță Gheorghe, ca și mînuitorul maghiar Ștefan Szabo. Păpușile jucate pe sfori trecute pe după gît sau mînă erau confecționate din lemn și cîrpă și reprezentau pe Vasilache și Marioara, înconjurați de jandarmi, popă, negustorul gras, cucoana mai coaptă, sclifosită și sentimentală, filfizonul ș.a.

[48] Păpușile au fost oprite prin ordinul din 25 noiembrie 1864 de autoritatea comunală, ca și irozii, «tot pe motiv că jocul lor ar fi nemoral». Această măsură se face cunoscută prin afișare și batere de darabană prin toate străzile orașului, iar onorabila prefectură a poliției este invitată a executa cu toată exactitatea această măsură. «Jocul păpușilor a fost oprit în Iași timp de mai mulți ani, pînă în luna decembrie 1879. După stăruința atît a lui Ioan Hangan, vestit păpușar, cît și a povestitorului Ion Creangă, primăria a încuviințat din nou jocul păpușilor. Mai tîrziu s-a oprit iarăși acest joc sub același motiv, și atunci, în iarna anului 1897 după stăruința mea, s-a învoit jocul lor, după cum s-a pomenit din timpurile vechi» (vezi T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915, p. 45—46.

[49] Într-o cerere se asigură autoritățile de bună purtare ca și de «costumurile cele mai moderate» (Arh. st. Buc., fond. Comisariatele polițienești, Comisariatul de Albastru, 1857, dos. 54, f. 1). Într-o «publicație» se comunică: «Preumblările cu vitleimuri prin capitală sînt poprite cu desăvîrșire, însă numai cele cu stele, după vechiul obicei, sînt libere...» (Arh. st. Buc., fond. Comisariatele polițienești, Comisariatul de Negru, 1860, dos. 168, f. 2).

[50] Arh. st. Buc., fond. Comisariatele polițienești, Comisariatul de Negru, 1865, dos. 133, f. 1.

[51] Arh. st. Buc., fond. Comisariatele polițienești, Comisariatul de Negru, 1869, dos. 20. f. 13.

[52] Facem această constatare, urmărind pe o arie limitată la țările vecine acțiunea dramatică a păpușii. În Rusia, figura lui Petrușca, întruparea hazului sănătos popular, a glumei spontane, acel Petrușca a cărui vitalitate fabuloasă supraviețuia încercărilor oricît de grele, învingînd — după cum spune Gorki — pe polițai, popă, chiar pe dracul și moartea. Marele scriitor sovietic îl așază alături de tipurile adînci, proeminente și desăvîrșite artistic ale eroilor în care s-au îmbinat *ratio* și *intuitio*, cugetul și sentimentul (cf. A. A. Kaiev, *Русская литература*, p. 179). Petrușca făcea să rîdă copios poporul cu glumele lui cam groase, dar încărcate cu aluzii din actualitate, pentru care *petruscincii* nimereau adesea la închisoare. Teatrul Petrușca este un teatru popular de păpuși, care se mînuiește direct, păpușile sînt jucate pe degete. Existența acestui fel de spectacol se consemnează încă din veacul al XI-lea. Fresca din catedrala Sf. Sofia din Kiev, datînd din acest secol, reprezintă între altele și dricarea cortinei unui teatru de păpuși. Călătorul originar din Lipsca Adam Olearius, care a vizitat Rusia în secolul al XVII-lea, a lăsat o descriere a spectacolului de saltimbanci pe care l-a văzut lîngă Moscova: ursarii au cu ei astfel de saltimbanci care, între altele, pot să reprezinte imediat orice glumă cu ajutorul păpușii. Pentru aceasta, ei își leagă de jur împrejurul corpului un cearceaf, îi ridică partea liberă în sus și-și potrivesc deasupra capului, cu ajutorul unui cerc, ceva în felul unei scene, cu care umblă pe străzi, și dau pe ea diferite reprezentații cu păpuși (vezi A. A. Kaiev, *op. cit.*, p. 177—178). O misiune socială și patriotică foarte importantă într-o epocă de opresiune politică și economică a avut-o teatrul popular de păpuși ceh. Către veacurile al XVIII-lea și al XIX-lea, păpușarii ambulanți, prin spectacolele lor, întreținеau vie limba cehă, trădată de clasa nobililor care adoptaseră limba germană. Repertoriul teatrului ceh de marionete, al cărui erou este Kasparek, la origine numit Pimprle, cuprindea, între altele, înfățișarea tragicului sfîrșit al celor doi eroi populari romîni Horia și Cloșca.

[53] «O cutie mare de scînduri numită lada păpușarilor sau hîrzob, avînd de la 80 pînă la 90 cm lungime, pînă la 50 cm lățime și aproape 50 cm înălțime. Acea ladă e îmbrăcată pe din afară, cît și pe dinăuntru cu hîrtie colorată. Interiorul ei pe jos e îmbrăcat cu piele de iepure. Partea din față a lăzii are două geamuri mari de sticlă, între geamuri se află o deschizătură pe unde păpușile vorbesc către spectatori. Dinăuntrul lăzii ard două lumînări. De la baza lăzii spînzură o perdea colorată» (T. T. Burada, *op. cit.*, vol. I, p. 33).

[54] «Acest chivot înalt de un metru și lung de un metru și jumătate are înfățișarea unei bisericuțe făcute din speteze de scînduri lipite cu hîrtie unsă cu undelemn, ca să fie străvezie, și împodobită cu zugrăveli arătînd deosebite vederi din Bethleem, și anume grădina palatului lui Irod și parte din piața orașului. În fund se văd case, iar în grădina palatului stă Irod pe tron, înconjurat de ostași. Chivotul se luminează cu capete de lumînări de stearină puse în tuburi de tinichea. Păpușile joacă trase pe sfori pe deasupra de păpușar» (D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 25).

[55] Un cioban, o oaie, un țigan cu daireaua și cu un urs, Vasilache țiganul, fata Ilenuța, fata Ciubăroaiei, Gaciția femeia lui Vasilache, un cioclu, un turc, un cazac, un dascăl de la biserică, jupînul Leiba Badragan, un drac, un calic, un șoarece, o mîță, Napoleon Bonaparte (T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915, p. 35).

în ordinea apariției lor pe scenă. Jocul este întotdeauna însoțit de un lăutar, care cîntă din scripcă melodia fiecărei păpuși în parte: cîntecul ciobanului, cel al țiganului cu ursul, al lui Vasilache, al cazacului, al turcului etc. *Jocul păpușilor* începe cu un cioban cu oaia și se încheie în mod surprinzător cu Napoleon Bonaparte. Spectacolul prezintă o însăilare de scene care nu urmăresc o intrigă, nu dezvoltă o acțiune și nu au un conflict, ci se succed în mod întîmplător, în ordinea în care se perindă de pildă numerele într-un spectacol de revistă. Scenele, naive și — mai cu seamă — inofensive, înfățișează: petrecerile nepermise ale lui Vasilache cu Ilenuța și fata Ciubăroaiei; scandalul cu bătaie iscat de Gaciță, nevasta geloasă a oacheșului Vasilache, care ca și karagöz are o puternică înclinație spre erotism (bătaia cu efect comic, simplu, imediat, amintește de nelipsitele încăierări și bastonade în care Pulcinella, ca și Polichinelle, excelau); tăierea capului turcului Hassan de către cazac, ecou al războaielor ruso-turce și al înfrîngerilor suferite de turci; îngroparea turcului de către dascăl, scenă în care apare anticlericalismul poporului, trăsătură care în celelalte variante se va afirma din ce în ce cu mai multă tărie; apoi un șoarece care cîntă acompaniat de lăutari un cîntec naiv, după care vine mîța și-l mănîncă; în sfîrșit, lăutarul intonează « Marșul lui Napoleon » și apare împăratul.

Varianta din Muntenia a vicleimului cules de G. Dem. Teodorescu prezintă o mai mare varietate de tipuri, un umor mai incisiv, mai îndrăzneț, iar vocabularul bogat în tot felul de particularități lingvistice oferă un element comic mai suculent. Toate aceste calități o apropie în măsură mai mare de caracterizarea pe care o formulase B. P. Hasdeu, considerînd vicleimul « forma primordială a teatrului, în care păpușile reprezintă într-un mod grosier, foarte apropiat de maniera lui Aristofan, drama și mai ales comedia vieții umane »[56].

Tipurile sociale ale variantei muntenești sînt luate din lumea de la oraș sau, mai curînd, de la marginea orașului: un iaurgiu, un bragagiu, un oltean, popa cu dascălul, groparul, paiața, vînătorul Ghindă cel lăudăros, moșul Ionică « stăpînul cuprinsului », cucoana Marița, rusul, turcul, evreul, fata lui Moș Ionică ș.a.

Un element comic important, un mecanism principal în acțiunea de stîrnire a rîsului îl oferă vocabularul. O limbă pestriță, în care idiotismele, neologismele, particularitățile dialectale abundă, colorează și caracterizează personajele. Comicul oferit de limbaj rămîne la suprafață atunci cînd definește numai apartenența națională sau regională a personajului. Introducerea neologismelor, alternanța dintre o sonoritate exotică și cea autohtonă, ca și stîlcirea cuvintelor produc, desigur, un efect comic, care nu este numai de limbaj. Atunci cînd bragagiul îl salută pe iaurgiu cu cuvintele: « Sabalaeros ciapkîn arza / la olu cu varza / »[57] este evident că avem a face cu un turc. Cînd Pasmaski se adresează cucoanei Marița: « Zdrasti bolgogras Marița / care-a ținut ulița / starski pazarova »[58] vorbește un rus. Iaurgiul spune oltenește: « (. . .) unde ți-e tetele / să-mi dai pușchetele / să-mpușc vrăbetele »[59]. Atunci cînd cucoana Marița, sclifosindu-se prețios, se adresează paiației și-i spune din vîrful buzelor: « Bon sor, musiu Paiasă » sau « Mersi de adio, musiu Paiasă », reiese că cucoana Marița, asemenea celor din clasa ei socială, imita o modă care era cea a protipendadei. Paiața, care

Fig. 77. — Păpuși țărănești cioplite în lemn din zona Hurez, popa și dascălul.

[56] I. C. Fundescu, *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, cu o introducere despre literatura populară de B. P. Hasdeu, București, 1870, p. 11.

[57] G. Dem. Teodorescu, *Jocul păpușilor*, *op. cit.*, p. 121.
[58] *Ibidem*, p. 122.
[59] *Ibidem*, p. 121.

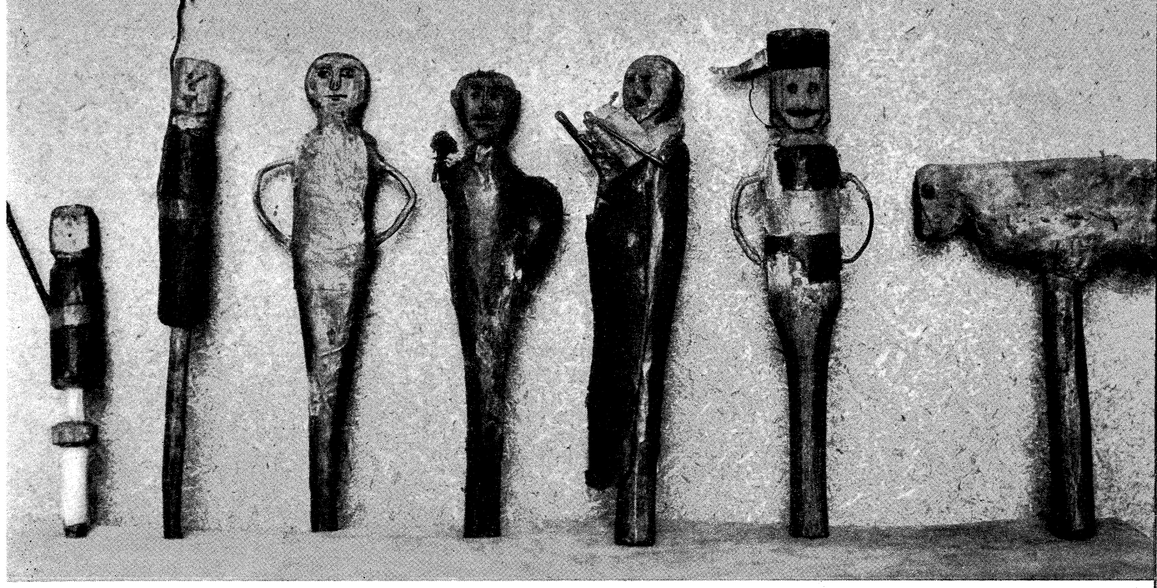


Fig. 78. — Păpuși cioplite în lemn.

reprezintă bunul simț popular și exprimă atitudinea ironică față de ifosele ei prostești, ca și față de modă, îi răspunde imitînd-o: « Bu jor, madaramo, bu sor »[60].

Semenele cucoanei Marița populează dramaturgia originală a vremii. Caliopi Busuioc, *(Muza de la Burdujăni* de Costache Negruzzi), eroinele lui Vasile Alecsandri: Gahița Rozmarinovici, celebra Chirița ot Bîrzoi; apoi îngîmfata plăpumăreasă a lui Costache Caragiale, ca și franțuzitele lui Costache Facca sînt numai cîteva din personajele care atestă existența acestui tip social ce-și oglindește chipul caricatural deopotrivă în forma teatrală populară, ca și în cea cultă. Iar spiritul satiric realist, ca și scopul moralizator, au animat în aceeași măsură ambele creații teatrale.

În afară de acest mod comic de înfățișare a personajelor prin pitorescul limbajului, mica « comedie a vieții umane » prezintă și alte posibilități de investigație în caracterul și psihologia diferitelor personaje, din care umorul nu lipsește. Înfățișarea vînătorului Ghindă, un fel de miles gloriosus, ca și atitudinea paiației față de lăudăroșenia acestuia se desprind din dialogul Ghindă — paiața[61]. Primul se prezintă mîndru: « Eu sînt Ghindă vînătorul », paiața îi răspunde în batjocură: « Care-mpușcă cu mosorul. . . » Vînătorul: « Care-mpușcă căpriorul ». Paiața răspunde sceptic: « Pînă-mpușcă-i duce dorul ». Vînătorul Ghindă, ca « il capitano » din *commedia dell'arte*, declară emfatic: « Eu sînt Ghiță, sergentul, omor. . . » Este oprit însă de replica paiației, care completează: « . . .Mămăliga cu pieptul / Și cu mustățile i-adun bucățile ». Sau savurosul dialog dintre cucoana Marița, care întîmpină neajunsuri sentimentale din partea lui Pasmaski, și, contrariată, se adresează paiației: « Vezi, musiu Paiasă / Vezi ce pății eu? » Și paiața îi răspunde cu malițioasă înțelepciune: « Așa pat toamna cucoanele, cînd se cojesc nucile »[62].

[60] G. Dem. Teodorescu, *Jocul păpușilor*, *op. cit.*, p. 122.

[61] *Ibidem*, p. 123.
[62] *Ibidem*, p. 122 și 123.

Fig. 79. — Chivot pentru jocul păpuşilor din zona Hurez.

O situaţie din care se vede ecoul evenimentelor politice în mentalitatea populară este — ca şi în varianta moldovenească — tăierea capului turcului de către rus. Paiaţa, care exprimă părerea poporului, dă următorul răspuns rusului uimit de grabnica moarte a turcului: « Aşa sînt turcii, boierule / mor numai de frica muscalului » [63]. Imaginea decapitării turcului apare ca o întruchipare a dorinţei poporului de înlăturare a jugului otoman. O altă trăsătură care afirmă insistent atitudinea anticlericală a poporului apare în scena dintre popă şi dascălul chemat să-l îngroape pe turc. Sînt demascate: beţia, cupiditatea, ca şi lipsa de credinţă a acestor « cuvioşi », care îndrugă în loc de rugăciuni o păsărească caraghioasă. Popa cîntă: « Dooooooaamneeee Iiiisuuuseee Hriiistooooaaaaasseeee ». Dascălul răspunde, ţinînd isonul: « . . .oooaaaaaaaseeeee ». Popa: « Am isprăvit, măi dascăle / ia caută-l tu pînă la piele / nu-i da de niscai mahmudele / să bem pelinaş pe ele ». Dascălul, după ce caută şi nu găseşte nimic, răspunde cu cinism: « Am băgat mîna pînă-n cot / Şi n-am găsit nici un ort / Să-l dăm dracului de mort » [64].

[63] G. Dem. Teodorescu, *Jocul păpuşilor*, *op. cit.*, p. 129.

[64] *Ibidem*, p. 130.

Într-o variantă, *Vicleimul din Tg. Jiu*, trăsătura anticlericală se manifestă într-o formă în care satira e mai incisivă, mai pregnantă. În aceeaşi împrejurare, pomenită şi în celelalte variante, uciderea turcului de către rus, este chemat popa « mort de beat, cu potcapul de şapte coţi sărit din cap » [65]. Slujirea mortului se face în aceeaşi grabă şi cu aceleaşi prohoduri improvizate cinic, iar laitmotivul popii după fiecare asemenea cîntare revine invariabil: « Banii, taică ! » [66]. În această ultimă variantă se poate urmări o adaptare a textului la o seamă de realităţi orăşeneşti ale secolului al XX-lea, exprimate într-un vocabular specific. De pildă, textul debitat cu dezinvoltură de turc, căruia şi aici, ca şi în alte variante, i se pregăteşte aceeaşi soartă, adică i se va tăia capul. Turcul: « . . . D-apoi în străinătate, la noi în Turcia, trebuie să te îmbraci englezeşte şi să tanghezi un argentin pentru a fura colierul femeii cu care dansezi şi încă să vorbeşti frumos, ca să poţi plasa maşini pentru îngăurit macaroane sau să fii subsecretar de stat » [67]. Sub o aparentă incoerenţă verbală apare totuşi imaginea moravurilor şi a eticii unei lumi corupte din societatea capitalistă. Din conglomeratul de cuvinte răzbate ca un ecou acel specific senzaţional din presa de scandal a vremii. Iată deci cum textul teatrului popular de păpuşi devine un document social al timpului, cu toate interdicţiile şi derogările impuse.

[65] C. Brăiloiu şi H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 15.

[66] *Ibidem*, p. 13.

[67] *Ibidem*, p. 9.

Fig. 80. — Popa, păpuşa din teatrul popular de bîlci.

Fig. 81. — Păpuşa-soldat din teatrul popular de bîlci.

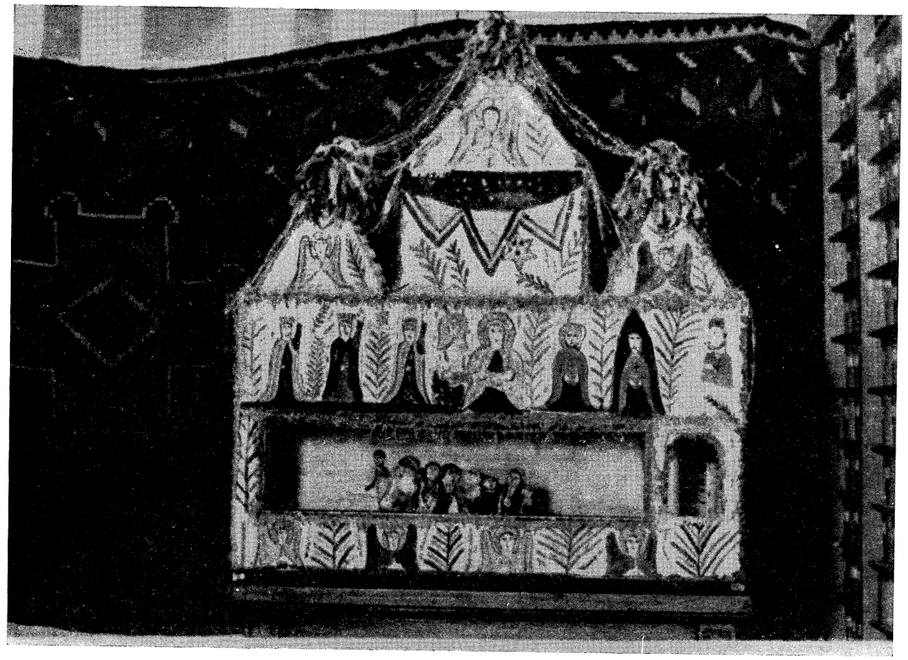


Fig. 82. — Vicleiul din Tg. Jiu.

Despre manifestările literaturii « poporane », B. P. Hasdeu scria acum mai bine de trei sferturi de veac: « Sub raportul istoric, ca oglindă socială, ele posedă o nespusă valoare ». Și marele filolog adăuga: « Nu mai puțin sub raportul lingvistic, ca unele ce cugetă și vorbesc într-o chestiune dată, întocmai ca poporul » [68].

În procesul ce are loc în acest joc, omul s-a retras îndărătul păpușii, căreia i-a transmis, o dată cu mișcarea, cuvîntul care lui îi era interzis. Păpușa a spus publicului, cu glas tare, ceea ce omul, din pricina împrejurărilor, nu îndrăznea. În jocul ei, păpușa a mimat și a caricaturizat tipuri ridicole din societate, lăsînd o imagine în care naivul se îmbină cu un comic simplu, sănătos; în ciuda opreliștilor, protestul și-a făcut loc.

În zilele noastre nu se mai practică această formă populară a jocului de păpuși.

Nunta, o piesă a dramaturgiei folclorice moldovenești

3. Puțin semnalată în studiile de folclor și mai puțin cercetată, piesa de teatru popular laic *Nunta* sau *Nunta țărănească* face parte din manifestările dramaturgiei folclorice moldovenești. Însemnătatea acestui spectacol popular este subliniată în primul rînd de vechimea lui. *Nunta* premerge altor piese de teatru laic, inclusiv teatrului cu temă haiducească. Caracterizată prin dialogul ce o diferențiază, conturînd-o dramatic în raport cu jocurile tradiționale cu măști, piesa a avut o mare importanță pentru evoluția teatrului popular laic la români.

[68] B. P. Hasdeu, *Cuvente den betrani*, t. II, București, 1879, p. XXIII.

Cercetînd aria de răspîndire actuală a acestui spectacol, se observă că regiunile care-l cunosc și care-l practică încă sînt cele din nord-estul Moldovei [69]. Răspîndirea geografică în porțiunea nord-estică a Moldovei obligă la o corelare a fenomenului cu folclorul populației imediat vecine. Unele mențiuni ne arată că în Republica Socialistă Sovietică Moldovenească spectacolul este destul de curent întîlnit. Dincolo de teritoriile locuite de moldoveni, la numeroase ramuri ale populației slave răsăritene, de veacuri, teatrul popular *nunta* este jucat și păstrat cu grijă. V. I. Cicerov menționează că « nunta de Anul nou, desfășurată într-un singur joc sau printr-o serie de combinații de cîteva jocuri și cîntece, ocupă un loc important în jocurile ruse de Anul nou » [70]. După relatările lui V. I. Cicerov, spectacolul se bucura de atîta trecere, încît a trecut dincolo de barierele tradiționale ale teatrului popular, imprimate de substratul vechi ritualic, desprinzîndu-se de zilele Anului nou și fiind jucat și în luna noiembrie, « prin astfel de reprezentații amintindu-se că a venit timpul căsătoriilor » [71]. Integrarea spectacolului *nunta* în dramaturgia folclorică moldovenească ne apare ca o rezonanță a unor obiceiuri rusești, posibilă prin intensele legături culturale dintre populațiile respective.

Vechiul text de teatru în limba romînă, *Occisio Gregorii Vodae in Moldavia tragedice expressa*, cuprinde un intermediu comic pe tema pețirii unei fete de țară, asemănător cu o oratie de nuntă. Luînd în considerație acestea, se poate afirma că spectacolul se baza pe bogate elemente folclorice. În scena privitoare la nuntă ar fi posibilă identificarea unor preluări din dramaturgia populară. Admițînd această idee, se recunoaște implicit existența unor bine conturate momente de creație dramatică populară în desfășurarea nunții la sfîrșitul veacului al XVIII-lea.

În veacul al XIX-lea, răspîndirea acestei piese de teatru popular, ca și vechimea ei sînt sprijinite de alte argumente. Faptul că *Albina romînească* din 8 februarie 1848 relatează amplu despre *O nuntă țărănească în Moldova compusă de V. Alecsandri* pare semnificativ. Cronica teatrală arată că spectacolul nu este unul și același cu piesa inclusă astăzi în orice volum de teatru de Alecsandri, pentru că « spectatorii capitalei se văd deodată transportați în miezul unui sat ce se pregătea a serba o nuntă. Astă scenă națională (. . .) înfățișa un tablou credincios a datinilor ce în asemenea caz se urmează de către sătenii romîni. O ceată voioasă de tineri, avînd în fruntea lor doi pețitori, se înfățișează (. . .) în fața casei . . . » [72]. Cuprinsul dovedește identitatea dintre spectacol și obiceiurile de nuntă, dintre obiceiurile de nuntă și teatrul popular cu același nume. Vasile Alecsandri n-ar fi putut dramatiza cu ușurință obiceiurile de nuntă, nu s-ar fi oprit și n-ar fi insistat asupra lor, dacă înclinarea sa, specifică epocii, nu l-ar fi apropiat de tot ceea ce exista în popor și trăia prin acesta.

Către sfîrșitul veacului al XIX-lea, referințele despre piesa populară *nunta* sporesc prin contribuția unor folcloriști amatori. Unul dintre aceștia, S. Mihailescu, face și o amplă descriere a spectacolului, așa cum se petrecea el la 1885, în comuna Bucium, suburbie a Iașului. Iată ce menționează autorul citat: « Spre sf. Vasile și acolo băieții umblă cu clopotul, cu buhaiul, cu biciul și cu fluierul, iar flăcăii cu nunta. (. . .) Erau

[69] Materiale culese în ultimii ani atestă existența sa la Răuseni — Trușești (informatori: Ioniță Ioan și Andrei Gheorghe), Măneuți — Rădăuți (informator: Dobrica Nicolae), Dorohoi (informator: Sladaru Teodora), Pocreaca (informator: Petcu Dan), Prisăcani (informatori: Hoștină Silvia și Dăscălescu Ioan), Lunca—Ciurea (informatori: Hrițcu Ecaterina și Mihai Pruteanu), Tomești (informator: Ciobanu Dumitru), Lețcani—Iași (informator: Archir Romuș), Iași (informator: Coca Luța) și în alte localități.

[70] V. I. Cicerov, *Perioada de iarnă a calendarului agricol rus din secolele XVI—XIX*, Moscova, 1957, p. 240 (trad. Inst. de etnografie și folcl., București).

[71] *Ibidem*, p. 55.

[72] *Albina romînească*, din 8 februarie 1848.

peste 50 de flăcăi; toți purtați cu regulă militărească. Unii din ei țineau în niște bețe lungi, niște beșici de hîrtie boită în care, ca-n niște fînare, ardeau lumînări. Cu acestea luminau mai ca ziua, drumurile cele încîlcite printre vii. Înainte aveau de cîrmaci: gorniști, doboșeri și muzică, toți militari (. . .). Cum poposeau la o casă, de îndată ieșeau înainte: mirele cu mireasa, socrul cu soacra și starostele, ocoliți de ceilalți flăcăi, care, schimbați în straie, se închipuiau mai de toate breslele: boier (. . .), cioban, fete mari, vornici, moșneag și babă» [73]. Relatările lui S. Mihailescu devin și mai valoroase (fiind unicele tipărite pînă acum, în acest sens), din momentul în care surprind amănunte privind textul literar și jocul de scenă. « Starostele, care era de tot un gură-bogată, curgeau gîrlă minciunile din el; așa încît chiar supărat de-ai fi fost, te făcea să rîzi. Unde începe a stărosti pe mire, dragă doamne. Îl lăuda: că-i îmbrăcat (arăta un deget al mînei în sus; adică gol ca napu), nu bè (încetișor, cînd n-are ce), are cinci stoguri de fîn, trei a boierului și două-a negustorului (arătîndu-i cu degetul); are doi boi; or crește ei, măcar că-s viței, și mai multe alte brașoave de acestea» [74].

Strîns legat de structura obiceiurilor de nuntă, pe baza cărora se justifică întreaga sa individualizare, spectacolul *nunta* (numit probabil într-o epocă mai apropiată de noi *nunta țărănească*) este cultivat și în prezent, avînd toate trăsăturile caracteristice teatrului popular laic romînesc. Apare în strînsă legătură cu obiceiurile de Anul nou, reprezentîndu-se la dată fixă, este ambulant, are un text literar și muzical propriu (transmis oral și în ultima vreme, prin scris), constituind un bun spiritual utilizat de masele populare.

Majoritatea variantelor acestei piese de teatru, culese în ultimii ani, arată că două sînt principalele forme sub care spectacolul se păstrează încă. Primul tip de variante ar putea fi numit nuntă țărănească « pură», lipsindu-i contaminările evidente cu fragmente din alte drame populare. Al doilea tip are o structură prolixă, folosind din plin elemente numeroase din teatrul popular de haiduci. Probabil că acest al doilea tip de variante este relativ nou, provenit de pe urma largului ecou pe care spectacolele haiducești le-au avut în masele țărănești, dat fiind profundul lor caracter social. În majoritatea lor, aceste variante au ca personaje pe toți cei care în mod curent au vreun rol în pregătirea și desfășurarea nunților tradiționale [75]. În funcție de inventivitatea colectivelor care dau reprezentațiile, numărul personajelor poate fi sporit sau micșorat; astfel se explică apariția, în unele cazuri, a popii, a doctorului, a bețivului, a paiației ș.a. Vechile tradiții ale jocurilor dramatice cu măști furnizează o variată rezervă de personaje. În toate cazurile, costumația acestora este realistă, adecvată stării sociale și vîrstei, contribuind la conturarea personajelor, a caracterelor acestora. Realizarea spectacolului solicită obligatoriu muzică și dans.

Rezumînd acțiunea primului tip de variante, se ajunge la consemnarea următoarelor momente mai importante: starostele cere socrului mic fata pentru un băiat din sat; după discuții aprinse (purtate cel mai adesea pe motivul zestrei), părțile cad de acord; începe sărbătorirea evenimentului matrimonial prin muzică și joc. Din acest moment, elemente ale nunții tradiționale, cum ar fi plata druștelor, plînsul miresei, hore și sîrbe brodate cu strigăturile starostelui și ale nunei (adesea pline de un umor apreciabil), se înșiruie pe un fir unitar. Finalul spectacolului excelează printr-o întreagă gamă de urări.

[73] S. Mihailescu, *Obiceiu la sf. Vasile*, în *Șezătoarea*, III, Fălticeni (1895—1896), p. 183.
[74] S. Mihailescu, *op. cit.*, p. 183.
[75] Într-o variantă din 1952, culeasă la Dobîrceni — Botoșani, reg. Suceava (informator: Ciocoiu Vasile), întîlnim: mirele, mireasa, socrul, starostele, nunul, vornicelul, drușca. În alta, practicată prin 1943—1944 la Lețcani — Iași (informator: Archir Romuș), găsim: socrul mic, socrul mare, soacra mică, soacra mare, mirele, mireasa, starostele, negustorul, țiganul lăutar, nuna.

De remarcat este faptul că variantele acestui tip poartă adesea pecetea unor diverse categorii sociale din masa țărănimii, ilustrînd poziții ideologice diferențiate. Dacă varianta din Dobîrceni—Botoșani exprimă puncte de vedere specifice țărănimii sărace, cea din Lețcani—Iași pune accentul pe avere, dovedindu-se prizoniera unei mentalități retrograde. În varianta din Dobîrceni, mireasa vorbește cu alesul său: « Vin' la mama de mă cere, / De m-o da, de nu m-o da, / Scrie-n carte că-s a ta, / Pe fereastră ne-om fura, / La soare ne-om cununa, / La lună ne-om încredința». La această hotărîre, tînăra a ajuns după ce viitorul mire a încredințat-o că: « De-aș trăi cît frunza-n vie, / N-aș lua fată cu moșie, / Am să iau fată săracă, / Ca mie să-mi placă / Și ce-oi spune eu să facă». Versurile se dovedesc a fi autentic populare, lipsite de emfaza unor replici din teatrul haiducesc și apropiate de unele cîntece ale liricii folclorice, cu care se confundă parțial.

În varianta din Lețcani—Iași, tatăl fetei îi spune: « Tu ești o fată bogată, / Eu vreau să fii măritată / După un băiat bogat, / Care-i mai fruntaș în sat, / Nu după un sărac, / Pe care eu să-l îmbrac». Este nevoie de o susținută intervenție din partea soției, a starostelui și a fiicei pentru a-l determina să-și schimbe atitudinea. Mama dă replica: « Măi moșnege, ia ascultă, / Nu-mi trebuie-avere multă, / Ca să-mi văd fata bătută, / Și pe drumuri necăjită. / Mai bine-avere puțină / Și să fie vorbă bună».

De inventivitatea starostelui, de verva lui depinde, de fapt, veselia provocată de spectacol. Despre sărăcia miresei el știe să vorbească pe un ton de amară glumă care nu supără, ci împacă. « Dumneavoastră ați spus că vă înecați / Unde va fi balta mai lată / Ca să încapi cu zestrea toată». La viitorul tratament la care va fi supusă în casa mirelui se referă prin această strigătură: « Nu te supăra, mireasă, / Că ghioaga-i sub pat în casă / Și-i cioplită-n șase dungi / Cît ți-s coastele de lungi». În special replicile acestui personaj au rezonanțe din oratia de nuntă, și aceasta deoarece motivarea întregii sale existențe decurge din oratia tradițională. Acest tip de variante este ilustrativ pentru posibilitățile de creație din dramaturgia folclorică, proprii maselor populare.

Cel de-al doilea tip de variante cunoaște, se pare, în ultima vreme o mai mare arie de răspîndire. Caracteristica sa este contaminația, care merge pînă la contopire, cu teatrul de haiduci. Măsura suprapunerilor dintre cele două piese dramatice ne este indicată de personajele care îi susțin acțiunea [76], ceea ce îndreptățește credința că piesa poartă doar denumirea de *nuntă*, în timp ce conținutul său este haiducesc. O explicație pentru acest procedeu de a denumi *nuntă* piesele haiducești este aceea că, în mediile folclorice respective, singurul spectacol dramatic cunoscut vreme îndelungată a fost *nunta*. La apariția piesei haiducești, spectacolul a fost considerat tot un fel de « nuntă», lipsind termenii deosebitori pentru această categorie de creație.

Cele mai multe din aceste variante dovedesc cum teatrul haiducesc a dominat, atotputernic, întreg repertoriul dramatic folcloric, cel puțin în ultimele șase decenii.

Urmărind în general problemele spectacolului popular *nunta*, este necesară insistarea și asupra legăturilor statornicite între acesta și alte piese din dramaturgia folclorică. Direcția de influențare a fost dublă. Ceea ce a dat *nunta* altor spectacole de teatru popular se concretizează în concepția despre teatru însușită în general în dramaturgia folclorică, dată fiind existența de mai multă vreme a acestui spectacol. Ceea ce a primit *nunta* poate

[76] Astfel la Prisăcani — Iași ele sînt: harapul, puiul de harap, arnăutul, primarul, ajutorul de primar, Iancu Jianu, vînătorul, ciobanul și mireasa. La Goruni—Tomești—Iași: împăratul, arnăutul, ciobanul, vînătorul, harapul, Jianu, mireasa și moșneagul. La Pocreaca, reg. Iași, personajele *nunții* au și mai puține contingențe cu cele ale primului tip de variante, fiind: Jianu, Jianca, haiducul I, haiducul al II-lea, Anul nou, Anul vechi, ciobanul, harapul, vînătorul și căpitanul.

fi urmărit mai ales pe cel de-al doilea tip de variantă. Prezența unor personaje ca împăratul și harapul nu poate avea altă explicație decît printr-un împrumut din piesa de teatru popular religios *irozii*, ambele fiind frecvent întîlnite. Alte personaje, ca lăutarul, babele, moșnegii, se datoresc tradiționalelor jocuri dramatice, în suita cărora le găsim totdeauna.

Despre originea melodiilor și dansurilor utilizate în compoziția spectacolului se constată că au și o existență separată, fiind curent folosite cu diverse prilejuri.

Nunta țărănească reprezintă o piesă a teatrului popular laic moldovenesc de largă popularitate și care a jucat un important rol în dezvoltarea altor piese populare ca: *mocănașii*, *arnăuții*, *pacea* sau *pacea generală*, *suitarii* (care au evoluat de la un ansamblu de curte la un spectacol popular, bazat pe dialog și care au devenit pe alocuri *sitari*), *Anul nou și Anul vechi*.

Prin calitatea de spectacol dramatic laic, *nunta țărănească*, oferind o ficțiune prezentată de personaje diferențiate, care foloseau cuvîntul ca mijloc de exprimare teatrală, prezenta o netă superioritate pe planul evoluției teatrale față de manifestările folclorice cu substrat magic. Caracterul dramatic evoluat al *nunții* a favorizat introducerea unor personaje, a unei noi teme, cu conflictul pe care-l dezvoltă. Noul conținut s-a grefat pe un fond existent, propice acestui proces.

Teatrul cu temă haiducească [77]

4. Încadrat în manifestările tradiționale ale sărbătorilor de iarnă, teatrul popular cu temă haiducească reflectă un aspect de revoltă și luptă a poporului împotriva asupririi. Haiducia ca manifestare social-istorică este o mișcare antifeudală, comună popoarelor din sud-estul european aflate sub jugul otoman; apare ca o consecință a contradicțiilor din sînul orînduirii feudale. Cea mai veche mențiune asupra existenței haiducilor pe teritoriul țării noastre datează de la începutul veacului al XVII-lea [78]. Dominația otomană secătuia resursele țării, domniile fanariote jefuiau țăranii în folosul turcilor, al domnilor și al boierilor. Regimul fiscalității era un regim de jaf organizat de turci, fanarioți și boieri, solidar interesați în exploatarea țăranului birnic. Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea apare și arendașul, care contribuie la nemiloasa exploatare. În însemnările lui Dinicu Golescu [79], în cele ale clericului muntean Dionisie Eclesiarhul [80], ca și în numeroasele relatări ale călătorilor străini, aflăm mărturii ale cruntei exploatări.

În studiul despre poezia populară romînească, Alecu Russo, cel care printre primii descoperea la noi, cu nesfîrșită încîntare și emoție, comoara artei poetice populare cu adevărurile menite să limpezească istoria poporului, scria: « Cîntecele bătrînești adeveresc cronicile » [81]. Cercetarea creației literare folclorice ca document purtător al unor adevăruri istorice duce la concluzia că fenomenul social-istoric se află înscris în creația populară ca într-o poetică cronică orală.

[77] Cunoscut sub numeroase denumiri: *Jianu* sau *Jienii*, *Haiducia* sau *Haiducii*, *Haita*, *Banda (Banta) lui Jianu*, sau *Banda lui Bujor*, *Bujorenii* sau *Codrenii* și altele. Marea popularitate a haiducului oltean Iancu Jianu face ca numele său să se suprapună noțiunii de haiduc, creînd denumirea de jian pentru haiduc. Titlul de *Jianu* sau *Jieni* pe care-l poartă în unele regiuni din Moldova varianta de teatru haiducesc chiar cînd nu este vorba de Jianu, ci de alți haiduci, o demonstrează.

[78] « Les chrétiens du pays disent que ces voleurs sont haïduques qui viennent de Valachie et de Transylvanie . . . » scrie călătorul francez De Hayes în *Voyage du Levant fait par le commandement du Roy en l'année 1621*, *Spomenik XXXVII*, Belgrad, 1900, p. 74—75.

[79] Constantin (Dinicu) Golescu, *Însemnarea călătoriei mele*, București, 1916, p. 58—60.

[80] Dionisie Eclesiarhul, *Cronograful Țării Romînești*, în *Tezaur de monumente istorice*, vol. II, București, 1863, p. 193.

[81] Al. Russo, *Poezia poporală*, în *Poezia populară*, *V. Alecsandri și Al. Russo*, București, 1928, p. 12.

Figura răzvrătitului social, a revoltatului care luptă împotriva nedreptății, a fost întotdeauna îndrăgită de popor. Sînt consemnate și păstrate ca într-un document oral nemaipomenitele isprăvi ale acestor eroi populari. Forța creatoare populară îmbogățește artistic aceste fapte, iar voinicul, fie el Toma Alimoș, fie Corbea, se profilează la dimensiuni de erou legendar. Proporțiile de viteaz neînfricat cu puteri nemăsurate la care poporul îl ridică pe voinic în vechea baladă dovedesc marea admirație și dragoste ce-i poartă.

În balada haiducească de dată mai recentă caracterul realist este mai accentuat. Cuprinde acest gen de poetică populară o largă zugrăvire a vieții haiducești, de la prezentarea tipului fizic al haiducului (cu tradiționalul port: dulamă leșească, pistoale la brîu ferecate în argint, plete și taclit), la mediul social al timpului; de la moravurile cetei haiducești, cu stricta împlinire a unor uzanțe tradiționale, la amănuntele călcărilor și la războirile cu potera. Redarea veridică, realistă, a unor întîmplări înfățișate în imagini cît mai pregnante, într-un ritm viu, plin de încordare dramatică, în care conflictul este sesizat în adevărata lui lumină — iată caracteristicile esențiale ale poeziei populare haiducești. Apar cu atît mai limpede aceste trăsături dacă sînt comparate cu producția literară semicultă cu aceeași temă. Pe la sfîrșitul secolului, așa-numitul roman de haiduci cunoaște o mare popularitate. Haiducul-erou este ilustrat de o abundentă literatură tipărită în ediții populare, care, ca și *Alixăndria*, *Esopia* sau *Viețile sfinților*, colindă purtate în traista vreunui negustor ambulant bîlciurile și tîrgurile din țară. Tema în romanele de haiduci este denaturată; conflictul de clasă, atît de limpede dezvăluit în poezia populară, este deplasat periferic; se urmărește alimentarea cititorilor cu senzațional și romantism siropos [82]. Sînt numeroase lucrările în care N. D. Popescu scrie despre Iancu Jianu, căpitanul de haiduci, Tunsul Haiducul, Miu Haiducul, Bujor, Codreanu, Radu Anghel, dragostea lui Iancu Jianu cu Sultana Gălășeasca, subiect reluat la începutul secolului al XX-lea și altele. Despre Iancu Jianu scrisese și Matei Millo, în colaborare cu I. Anestin, o dramă cu cîntece originale în patru acte și opt tablouri. Naiv construită, cu un conflict axat pe pasiuni personale, drama are o formă stîngace, lipsită de valoare artistică.

Teatrul popular cu temă haiducească nu reprezintă o transpunere dramatică a baladei haiducești, ci o creație nouă, în care însă se preia o temă de circulație în folclorul literar. Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea este semnalată activitatea teatrală populară a unor trupe ambulante în Bavaria, Austria și Ungaria, cu un repertoriu format din piese cavalerești *(Ritterschauspiele)* și piese ai căror eroi sînt briganzi, victime ale mediului social, *(Räuberstücke)* [83]. Repertoriul oglindește transformările aduse de puternicul curent raționalist al epocii luminilor, înlocuirea sfinților din vechile piese populare religioase cu figuri laice. Astfel de spectacole populare vor fi fost cunoscute și în Transilvania. Bogatul material de teatru popular rusesc din secolul al XIX-lea, jucat în așa-numitele « balagane » (bărăci de bîlci), înregistrează, pe lîngă piese cu conținut militar istoric de tipul *Lupta de la Kulikovo*, *Kneazul Dmitri Donskoi*, *Minin și Pojarski* etc., și piese de felul *Ciurkin Razboinik* [84]. Înscenări populare ale povestirilor cavalerești și ale povestirilor cu briganzi se practică în aceeași epocă în Polonia și în Cehoslovacia. În drama populară romînească figura

[82] M. Sadoveanu își amintește de lecturi de acest fel făcute în tinerețe și dacă proza lui Panait Macri i se pare o combinație de crime oribile și de pornografii cu totul îndepărtată de spiritul popular, găsește totuși merite povestirilor lui N. D. Popescu, tocmai pentru legătura păstrată prin acea « prelungire a baladelor populare » (vezi M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, București, 1958, p. 18).

[83] Hans Moser, *Das Volksschauspiel*, în *Die Deutsche Volkskunde*, Leipzig, 1934, p. 349—387.

[84] V. I. Krupeanskaia, *Народный театр*, în *Русское народное поэтическое творчество*, Moscova, 1954, p. 382—414.

haiducului a fost adoptată tocmai din pricina popularității de care se bucura într-o epocă de ascuțire a luptei de clase. Adoptarea, ca și difuzarea temei în noua ei formă, s-au făcut prin intermediul învățătorilor și al elevilor din mediul rural, care frecventau școlile de la oraș și în vacanță se întorceau acasă. Din faptul că eroii scenariului sînt haiduci ca: Jianu, Bujor, Codreanu, care trăiesc în prima parte a secolului al XIX-lea, din vocabularul întrebuințat se trage concluzia, — în lipsa unei atestări mai vechi —, că teatrul popular cu tema haiducească se cristalizează ca formă în același secol, fiind practicat mai cu seamă în jumătatea a doua a veacului.

Textul turnat într-o formă dramatică nouă specifică secolului al XIX-lea este introdus acolo unde găsește un teren favorabil. Din cercetările făcute se constată că existența teatrului haiducesc este semnalată cu precădere în Moldova. Explicația constă în faptul că Moldova, poate din cauza vecinătăților și a influențelor exercitate, este mai bogată decît toate celelalte regiuni din țară în forme de folclor cu caracter teatral, în care personajele apar caracteristic diferențiate prin costum, mască, mimică, gestică și uneori chiar prin text. S-a văzut de asemenea rolul deosebit pe care l-a avut spectacolul *nunta țărănească* în procesul de creație al teatrului cu temă haiducească.

Din Moldova, teatrul haiducesc a fost difuzat cu timpul în celelalte regiuni ale țării, agenții de răspîndire fiind tot elevi, feciori plecați în armată, învățători.

Din anchetele întreprinse de către cercetători pe teren, la întrebarea de unde și de cînd cunosc protagoniștii reprezentației textul, cei mai mulți răspund că îl știu din bătrîni, deci pe cale orală, așa cum îl transmit și ei mai departe [85]. Alții afirmă că au avut

[85] Informator: Gh. Lungu din comuna Fereşti, reg. Iași, la 19 noiembrie 1950 — Arh. Inst. etn. și folcl., Buc., text 1 944, a, b, c, d, e și 11 495, a, b, c, cules de Gh. Sulițeanu.

Fig. 83. — Jienii — Vaslui, 1942.

« carte » după care au învățat [86]. Relatarea făcută de M. Sadoveanu aruncă o lumină asupra procesului de creație al acestor manifestări artistice. Scriitorul își amintește cum în anii tinereții, într-o vacanță petrecută în satul Vatra-Pașcanului, a fost rugat de către feciorii din sat, care « întrebuințau de cîtva timp un fel de scenariu al celebrului căpitan de haiduci, transmis prin grai nu se știe de la cine și de unde » [87], să fixeze pe hîrtie, în versuri, acest text. Patruzeci și cinci de ani mai tîrziu, prin 1939—1940, are surpriza să-și recunoască opera în gura unui flăcău dintr-un sat din regiunea Iași. « Era opera mea, transpusă într-un fel de versificație populară » [88], mărturisește scriitorul; textul era prefăcut și amestecat cu interpolări ale altor poeți populari.

Desfășurarea spectacolului, text dramatic și acțiune scenică. Pregătirile spectacolului încep cu cîtva timp înainte de sărbătorile de iarnă cînd « se umblă cu *jianu* ». Interpreții (bărbați sau feciori, rolurile de femei se jucau în travesti) se strîng la o casă, unde stabilesc sediul și unde se fac repetiții. Reprezentația are loc în casă. Cu *jianu* nu se umblă izolat, ci « banta » se asociază la alte manifestări caracteristice sărbătorilor de iarnă. Chiar prezența în grup și participarea la spectacol a unchiașului cu barbă, plete albe și cojoc întors pe dos (Anul vechi) și a tînărului îmbrăcat în costum țărănesc (Anul nou) reprezintă elementul tradițional de legătură.

Din comparația diverselor variante ale dramei populare *Jianu* se stabilește o identitate a acțiunii în desfășurarea ei dramatică. Subiectul este același în toate variantele, și anume: prinderea haiducului Jianu de către poteră și eliberarea lui în urma conflictului ce are loc între reprezentanții celor două tabere: de o parte Jianu cu banda lui, de cealaltă parte căpitanul cu potera [89]. Diferă de la variantă la variantă numărul personajelor care uneori, ca în varianta din regiunea Bacău, atinge o amploare destul de mare (24 de personaje), cu toate că unele din ele nu au un rol activ, ci fac figurație. Alteori numărul scade pînă la zece, ca în varianta din regiunea Suceava, sau chiar la șase. Variază de asemenea intervenția personajelor în cursul piesei, forma textului, melodiile cîntecelor și, bineînțeles, costumația, ca și anumite amănunte în alegerea recuzitei. Se definește de la început acțiunea identică în toate variantele, desfășurarea ei în ce privește momentele importante dramatice și se întărește părerea că a existat în Moldova un prototip scris, ca sursă comună de inspirație.

Prezența elementului muzical este o caracteristică a manifestărilor de folclor cu caracter teatral în genere. Drama populară haiducească se prezintă ca un spectacol cu acțiune principală, în care textul vorbit alternează cu melodii cîntate unele de soliști, altele în cor.

În varianta din regiunea Suceava, trupa compusă din zece personaje pornește prin sat [90]; uneori jienii sînt anunțați prin sunetele unei trompete. În casa unde sînt primiți, spectacolul se desfășoară în felul următor: în casă intră numai Jianu cu banda lui, deoarece căpitanul cu potera sînt în sat, închipuind căutarea haiducului. De la început

[86] Informator: Miron Gligor din Valea Arinului, reg. Bacău, Arh. Inst. etn. și folcl., text 3 296, b.
[87] M. Sadoveanu, *op. cit.*, p. 54.
[88] *Ibidem*, p. 60.
[89] Din lipsa unui document referitor la felul în care se desfășura spectacolul în secolul trecut, analiza textului dramatic și a acțiunii scenice a fost făcută pe un material relativ recent. Cele două texte integrale ale scenariului, reprezentative pentru gen, cuprind și indicații adiacente relative la costumație, la modul de pregătire și provin din arhiva Institutului de etnografie și folclor din București. Primul text are nr. 3 926 b, 3 936 a, cules în 1931 în reg. Bacău, raionul Moinești, cel de-al doilea are nr. 16 311, cules în 1955, în com. Crucea, raionul Vatra Dornei, reg. Suceava. Prima variantă cuprinde și notarea cîntecelor, care sînt numeroase.
[90] Enumerarea personajelor făcută în ordinea « intrării lor în scenă »: Alexa (haiduc din banda lui Jianu), Codreanu (haiduc din banda lui Jianu), Jianu (căpitan de haiduci), Niță ciobanul (cioban care vrea să treacă la haiducie), Căpitanul (reprezentant al cîrmuirii, conducătorul poterei pentru prinderea lui Jianu), Ghinciul (haiduc trădător din banda lui Jianu, își vinde căpitanul poterei inamice), Vînătorul (ostaș din potera căpitanului), Turcu (din potera căpitanului), Fata (iubita lui Jianu și sora lui Alexa), evreul.

conflictul este precizat: ciocnirea dintre cele două tabere vrăjmașe. Banda lui Jianu cîntă un cîntec de urare, urmează o scurtă scenă cu caracter comic între Anul vechi și Anul nou, apoi începe drama. Prima scenă cuprinde un dialog între haiducii Alexa și Codreanu, din care reiese marele atașament pentru căpitanul lor Jianu, așteptat cu nerăbdare. Scena servește de introducere, de pregătire a publicului în vederea aducerii în prim plan a eroului. Jianu înaintează, e îngrijorat, își întreabă însoțitorii dacă nu cumva au văzut potera, scena se însuflețește. În varianta din regiunea Bacău, Jianu cîntă o doină pe versurile: «Foaie verde măr domnesc, / Stau pe loc și mă gîndesc / Pe ce cale să pornesc / Pîinea să-mi agonisesc, / Copilașii să-mi hrănesc. /Toată vara eu muncesc / Pe ogorul boieresc / / Și nimic nu folosesc. / Ce folos de munca mea, / Intră-n punga altuia» [91]. Pînă la acest punct, versurile sînt cele ale unei poezii populare haiducești. Strofele care urmează au o altă factură; în versuri de o formă colțuroasă este oglindită revolta omului din popor, umilit și nedreptățit: « Într-o zi m-am apucat, / Mă dusei la un palat. / Dar în poartă la palat / Dau de-un cîine gulerat. / Bună-seara, boieri mari. / Ce-i cu tine opincar? / Vreau dreptate și frăție / Pe frumoasa Romînie. / Hai. . . și marj de aici, / Cu vorbe care venișsi. / Dacă-i vorba de-o așa / Las-o tot pe palma mea / De ciudă și de mînie, / Am plecat în haiducie / Să scap țara de robie». O replică a lui Jianu în aceeași variantă pune accentul pe conflictul real — lupta de clasă. Jianu (către Alexa): — « A fraților, vedeți în ce stare am ajuns. Plătim biruri peste biruri, nu se mai încape, pînă și cenușa din vatră ni s-a luat. Dar de aceea, fraților, puneți mîna pe cuțite și jurați căci niciodată nu veți pierde credința bravului vostru căpitan».

După schimbul de replici dintre Jianu și cei doi haiduci intervine ciobanul, care intonează un cîntec cu text asemănător în toate variantele, o descriere a vieții libere pe care o duce în mijlocul naturii, și îi cere lui Jianu să-l ia în haiducie. Scena idilică este urmată de un moment dramatic, provocat de intrarea căpitanului de poteră care întreabă de Jianu. Pentru o identificare precisă, căpitanul schițează un portret al haiducului. Căpitanul: « . . .Ia-n ascultă măi, / Jianu este mic la stat / Și la corp bini legat, / Numai în ghente și-n punturi / Găitan la cusături / ». Caracterizarea corespunde descrierii lui Ion Ghica: « Un om scurt, îndesat, rumen la față» [92]. Acțiunea înregistrează un crescendo dramatic cînd căpitanul dă în vileag pe trădător. Răspunsul Ghinciului în formulare naivă cuprinde însă o trăsătură psihologică valabilă pentru mentalitatea unui trădător: «Să trăiți, domnule căpitan, / Greșala ce s-a făcut / Vi s-a răsplătit cu bani» /. Jianu ripostează violent într-un vers lapidar, ce pune în lumină o convingere etică: — « Nu-i iertare de vînzare» [93], și-l împușcă pe Ghinciu. Acțiunea se precipită. Omorul stîrnește mînia căpitanului de poteră. Are loc un dialog violent între Jianu și căpitan; intervine turcul care leagă pe Jianu și banda lui. Intervenția turcului amintește de resentimentul poporului față de seculara robie otomană. Jianu cîntă trist o doină: « Eu mă duc, codrul rămîne / Plîng haiducii după mine /». Îi vine însă, după cum mărturisește, « un gîndișor»; se adresează ostașului din potera căpitanului sub a cărui pază se află și-i propune: « Măi, dragă tinere înarmat, / Ce să-ți dau să fiu scăpat? / Îți dau o pungă cu poli / Să fiu liberat de voi /». Jianu este dezlegat, iar haiducii intonează un cîntec: « A scăpat Jianul nostru, / Vai de voi și vai de oraș, / Tremurînd în pieptul vostru, / Inimilor pătimași /; iar căpitanul cu potera cîntă și el: « A scăpat Jianul vostru. / Viclenie și vînzare, / Vezi Jianu ce-a făcut / Noi murim de întristare / Și el vesel, a

[91] *Haiducii*, variantă din regiunea Bacău, raion Moinești. Arh. Inst. etn. și folcl., 3 928 b, 3 929 a.
[92] Ion Ghica, *Opere*, vol. I, București, 1956, p. 215.
[93] Citatele aparțin textului din varianta din regiunea Suceava, culeasă în 1955, Arh. Inst. etn. și folcl., nr. 16 311.

scăpat /» [94]. Text care, pe lîngă naivitate și neîndemînare în exprimare, are un vocabular pretențios și departe de vorbirea firească populară.

Dacă cercetăm drama cu cîntece originale a lui Matei Millo [95], găsim un text aproape identic. În scena a VII-a din actul al IV-lea, corul de deținuți cîntă: « A scăpat Jianul nostru / Vai de voi, cei din orașe, / Tremurați în pieptul vostru / Inimi negre, inimi lașe /». Alterările indică sursa ca și cîntecul care clamează cu patos de melodramă « viclenia și vînzarea». O altă indicație că drama haiducească a lui Millo a servit ca model vreunui « regizor» rural este și numele personajelor. În distribuția piesei lui Millo aflăm între alții pe Alexi, pe Ghimpu, pe Circ Serdarul Stoica, pe Ileana. În textul din regiunea Suceava regăsim ca personaje pe Alexa și pe Ghinciu, iar în textul din regiunea Bacău, o replică a lui Jianu (« Crisadar ‹sic› Stoica care a făcut atîtea și atîtea nelegiuiri în țară») amintește de personajul negativ Circ Serdarul Stoica, comandantul de poteră din piesa lui Millo. Intrarea în scenă a fetei, iubita lui Jianu și sora lui Alexa, provoacă o serie de reacții care creează un conflict secundar, angrenînd trei personaje: Jianu, turcul și fata. Atitudinea insinuantă, de intrigant a turcului față de fată stîrnește mînia lui Jianu, care-l amenință cu violență. Acțiunea se precipită; căpitanul declară că vrea să-l ucidă pe Jianu; banda lui Jianu ridică armele și strigă: « Vă dăm bani și irmilici, / Lăsați capul lui aici /». Căpitanul, concesiv, răspunde de îndată: « Pentru tovarășii tăi tineri / Îți lăsăm capul pe umăr / Și vă dorim zile frumoase /». Banda lui Jianu cîntă în încheiere o urare ticluită stîngaci: « Mulți ani de la noi, / Vă lăsăm cu pace, / Pace, sănătate, / Dar vă și rugăm / De v-am greșit ceva, / Vă rog a ne scuza. / Primiți cu bucurie / Tot ce v-am cîntat /» [96]. Finalul amintește de formulele cu care se încheiau în mod obișnuit lucrările dramatice originale din prima parte a secolului al XIX-lea.

Costumația este adecvată, corespunzătoare stării sociale a fiecărui personaj. Ținînd seama de caracterul sărbătoresc în cadrul căruia se desfășoară reprezentația, ca și de elementul spectacol, de manifestare care trebuie să atragă și să impresioneze publicul, se pune accentul pe o ornamentare a îmbrăcămintei. Jianul este în port țărănesc de sărbătoare; haiducii lui Jianu poartă același fel de costum ca și căpetenia lor. Pentru o redare cît mai autentică, interpreții haiducilor poartă mustăți și plete pe spate. Căpitanul și vînătorii au costume militare; în toate variantele din teatrul haiducesc, militarii care apar cu predilecție sînt roșiorul și vînătorul. Se explică aceasta prin faptul că în armata burgheză vînătorii de munte și roșiorii erau socotiți arme de frunte, iar costumele erau mai atrăgătoare. Turcul, îmbrăcat militărește, poartă ca semn distinctiv fes roșu cu canaf. Ciobanul are tradiționala sarică și se sprijină în bîtă. Mama și fata Jianului poartă costum țărănesc obișnuit.

Forma scenariului este naivă, cu versuri nedibace. Vocabularul cuprinde o seamă de expresii deformate, care dovedesc uneori chiar lipsa de asimilare a noțiunilor. Există însă o caracterizare a personajelor prin acțiune, o zugrăvire a psihologiei lor, prin reacțiile conforme temperamentelor respective, ca și a condiției lor sociale, care determină logica în desfășurarea conflictului dramatic. Ritmul viu sau lent, accelerarea sau încetinirea în mișcarea dramatică sînt imprimate tot de reacțiile unor psihologii diverse. Reprezentația se desfășoară pe plan liniar, caracteristic manifestărilor de teatru popular, mișcarea scenică fiind redusă. Intrarea în scenă a căpitanului și a poterei lui de urmărire se face din nevoia

[94] Citatele aparțin textului din varianta din regiunea Suceava, culeasă în 1955, Arh. Inst. etn. și folcl., nr. 16 311.
[95] M. Millo și I. Anestin, *Jianul, căpitan de hoți*, dramă cu cîntece originale, în 4 acte și 8 tablouri, B. A. R.P.R., Secția manuscrise, ms. 2 404.
[96] Citatele din textul variantei din regiunea Suceava (com. Crucea, raion Vatra Dornei), 1955, Arh. Inst. etn. și folcl., nr. 16 311.

Fig. 84. — Jienii — Moldova.

de a nu contrazice o logică a conflictului și de a nedumeri astfel publicul, firescul, realismul fiind trăsături esențiale ale teatrului popular cu temă haiducească.

Numeroasele melodii pe care drama *Jianu* le cuprinde au, ca și textul pe care sînt cîntate, o puternică influență orășenească. Regăsim acele intonații naționale lăutărești din compozițiile de muzică scenică ale lui Alexandru Flechtenmacher sau Eduard Caudella, ca și ecourile romanței, ale cîntecului ostășesc sau ale imnurilor școlare din acea vreme.

Spectacolul dramei *Jianu* se practică și în zilele noastre, iar din cercetările făcute pe teren se poate constata o expansiune geografică. În varianta culeasă la București în 1940, din mărturiile protagoniștilor aflăm că piesa a fost adusă din Moldova de către unul dintre aceștia [97].

Interesul pe care reprezentația îl găsea în spectatorul rural era semnificativ pentru climatul de protest social al timpului. Personajele pozitive, spre care merge simpatia publicului, sînt haiducii, în frunte cu eroul dramei, care-i dă și numele, iar personajele negative sînt exponenții clasei dominante exploatatoare, căpitanul reprezentînd figura centrală.

«Pe haiduc poporul îl iubea, și-l slăvea în cîntecele sale, după haiduc suspinau fetele și nevestele, haiducul apăra și răzbuna pe sătean împotriva boierilor și a stăpînirii» [98]. Aceste cuvinte cuprind o subliniere a sensului social al dramei haiducești, formă de teatru popular care ilustrează expresiv momente din viața poporului în lupta dusă pentru libertate.

[97] «Învățată din Moldova, Focșani, și adusă de Niculae Vasile». Arh. Inst. etn. și folcl. din București, text nr. 22 079, «*Jianul*», București, culeg. Tiberiu Alexandru, 15 ianuarie 1940.

[98] B. P. Hasdeu, *Sarcasm și ideal, 1887—1896*, București, 1897, p. 147.

Formele de teatru popular apărute la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în cursul celui de-al XIX-lea se găsesc la capătul unui lung proces istoric de dezvoltare a artei populare, ale cărei origini urcă în timp pînă la manifestarea arhaică primitivă cu funcție magică.

Față de manifestările anterioare, față de jocurile țărănești cu măști din epoca feudală, aceste forme noi marchează un stadiu evoluat, acela al apariției formei teatrale constituite, bazată pe un text dramatic închegat, exprimat printr-un complex de modalități teatrale, în care locul important îl deține cuvîntul.

Elementul hotărîtor în această evoluție, în acest proces de creștere, este realitatea înconjurătoare, sursă de îmbogățire a unui nou conținut, care deschide perspectivele unor modalități de expresie evoluate. În același timp, circulația modelelor străine favorizează apariția și dezvoltarea unor forme teatrale noi. Influența modelelor străine nu se exercită în mod nemijlocit; adaptarea lor la realitățile existente nu modifică, în esență, formele noi ale teatrului popular, a căror originalitate nu o alterează.

Procesul de evoluție al artei teatrale populare, care a atins o treaptă avansată cu apariția spectacolului dramatic constituit din secolul al XIX-lea, rămîne deschis prin persistența cu care formele teatrale folclorice continuă să se manifeste. Forțele vii ale creației populare: capacitatea nesecată a fanteziei, spontaneitatea, spiritul critic, umorul și optimismul viguros, formează un filon puternic, care alimentează fără încetare atît formele teatrale, cît și arta populară în general. Iar atunci cînd această substanță bogată a fost încorporată organic în creația dramatică cultă, i-a conferit acesteia durabilitate în timp și originalitate.

PARTEA A II-A

TEATRUL ÎN PERIOADA DESTRĂMĂRII FEUDALISMULUI ȘI A FORMĂRII RELAȚIILOR CAPITALISTE

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI CULT ÎN ŢĂRILE ROMÎNE

Procesul general istoric pe care-l trăieşte poporul romîn la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în primele decenii ale celui de-al XIX-lea, specificul dezvoltării social-culturale a ţării noastre determină apariţia teatrului cult în această perioadă, ca unul din fenomenele legate de crearea ideologiei naţionale, ca expresie a unui nou stadiu al culturii romîneşti.

Formă de reflectare «a intereselor de clasă ale păturilor progresiste din societatea romînească în trecere de la feudalism la capitalism» [1], ideologia naţională se încheagă treptat în Moldova, Ţara Romînească, Transilvania, stimulînd apariţia unui climat favorabil dezvoltării valorilor originale. Se cultivă acum istoria, limba, literatura, diferitele forme de artă — plastica, muzica, teatrul — , în sprijinul procesului de «închegare a naţiunii şi, mai tîrziu, de întemeiere a unui stat naţional unitar» [2].

Prin elementele cărturăreşti înaintate, lupta pentru afirmarea culturii naţionale cunoaşte un avînt deosebit. Despre forme naţionale în cultură se poate vorbi cu mult înainte de existenţa naţiunii, încă de la primele tipărituri şi de la scrierile cronicarilor. Acum însă, în perioada formării relaţiilor capitaliste, lupta pentru o cultură naţională capătă altă bază. Devine tot mai vizibil efortul de asimilare a culturii din diferite ţări europene de către intelectualitatea noastră. Este o epocă în care se produc schimburi ideologice, apropieri, împrumuturi dintr-o cultură în alta pentru că, după cum scrie Marx, există o interdependenţă universală a naţiunilor, proprie orînduirii burgheze, atît din punct de vedere al producţiei materiale, cît şi spirituale. În condiţiile acestei interdependenţe, «produsele spirituale ale diferitelor naţiuni devin bunuri comune» [3]. Evident, nu trebuie să se acorde un rol precumpănitor influenţelor, ştiut fiind că ele nu pot avea o contribuţie determinantă în formarea culturii unui popor.

Calea pe care o urmează arta şi literatura naţională la începutul secolului al XIX-lea este aceea a laicizării începute mai înainte, cultura religioasă reducîndu-se la cercuri din ce

[1] *Istoria Romîniei*, vol. III, p. 1038.
[2] *Ibidem*, p. 1040.
[3] K. Marx şi F. Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, ed. a 8-a, Bucureşti, Edit. politică, 1962, p. 36.

în ce mai înguste. Pătrunderea ideilor înaintate se produce prin: organizarea învățămîntului în limba romînă (dar și introducerea în școli a limbilor franceză, italiană, germană), cunoașterea progresului științei, filozofiei și tehnicii secolului al XVIII-lea (raționalism, criticism, elemente de gîndire materialistă proprii enciclopediștilor), în fine prin contact direct cu cultura europeană (elevi trimiși la studii peste hotare, profesori străini veniți în țara noastră etc.).

La noi cultura națională se dezvoltă cu oarecare întîrziere. Unele forme prin care aceasta se poate propaga, cum sînt literatura, tipăriturile, școlile, apar înaintea teatrului; altele, ca presa, muzica, arta plastică, apar relativ concomitent cu primele încercări de teatru. O dată cu trecerea la orînduirea burgheză, încep să pătrundă în literatură teme laice, subiecte mai larg cuprinzătoare, tipuri noi. În perioada aceasta și în deceniile următoare în societate coexistă tipul boierului de modă veche, bucuros de avere și privilegii, boiernașul lacom și îngîmfat, tînărul întors din străinătate, vehiculînd cîteva idei pariziene la modă, femeia cochetă, încercînd să se integreze în moda occidentală etc. Toate aceste tipuri vor trezi spiritul critic al unora dintre primii prozatori și autori dramatici romîni, ca Iordache Golescu, C. Bălăcescu, C. Facca, C. Caragiale, V. Alecsandri.

Societățile culturale din deceniile al treilea și al patrulea ale secolului trecut apar ca expresie a gîndirii progresiste romînești, reprezentate de elementele înaintate ale burgheziei și de unele elemente ale boierimii liberale. Preocuparea pentru știință și cultură sporește în aceste decenii; se constituie, pe lîngă societățile literare, diverse asociații și grupări de specialiști: societăți ale naturaliștilor, ale medicilor, ale « scrutătorilor naturii», care promovează cercetările și interesul pentru știință.

Acum apar primele ziare, *Curierul romînesc* (1829) și *Albina românească* (1829), se constituie *Societatea filarmonica* (1833) și iau ființă primele conservatoare la București (1834) și Iași (1836). Ion Eliade Rădulescu introduce în *Curierul romînesc*, începînd din 1835, două coloane: într-una se află textul romînesc, iar în cealaltă traducerea lui în limba franceză. Anumite evenimente și știri interne pot ajunge astfel la cunoștința străinilor care s-ar interesa de situația din Țara Romînească.

Ideile iluministe, care preconizează reforme sociale prin răspîndirea culturii în popor, în larga lor expansiune pe plan european ajung să se propage și în țările romîne. În Principate ele pătrund « mai ales o dată cu asimilarea operelor enciclopedismului francez, pe cînd în Transilvania Școala ardeleană se inspiră din iluminismul reformist german »[4]. Rolul boierimii și al burgheziei în răspîndirea ideilor iluministe la noi, ca și în orientarea culturii și teatrului în general, este în funcție de poziția pe care aceste două clase o au în dezvoltarea istorică a societății. La începutul secolului al XIX-lea asistăm la un complex de contradicții între forțele sociale; principală este cea dintre clasele exploatatoare și masele exploatate. Există apoi contradicții între boieri — care caută să-și mențină privilegiile politice și supremația economică — și burghezie, care face o serioasă concurență celor dintîi; se manifestă de asemenea contradicții interne în sînul fiecărei clase, contradicții între ideile politice și cele culturale ale unor personalități etc.

Raționalismul, iluminismul, ideile de progres în general, care își fac loc în conștiința oamenilor în această perioadă, nu pot aduce însă rezolvări depline multiplelor și complicatelor forme ale luptei dintre nou și vechi. Progresismul burgheziei și al unor elemente boierești este limitat; așa se explică teama acestora de transformări radicale, structurale și concepția că societatea poate fi îndreptată prin *critică*. Dar, arată Marx și Engels, « nu

[4] *Istoria Romîniei*, vol. III, p. 1 040.

critica, ci revoluția este forța motrice a istoriei, ca și a religiei, a filozofiei și a oricărei teorii »[5].

Rolul personalităților în istoria culturii, a literaturii, a teatrului este determinat de poziția acestora față de mersul obiectiv al istoriei. Un om politic ca Bălcescu, reprezentant de frunte al aripii stîngi a revoluției și exponent al năzuințelor populare, rămîne consecvent idealurilor revoluționare. Un cărturar multilateral ca Asachi, care păstrează multe legături cu vechea orînduire, dezaprobă revoluția; un intelectual ca Eliade, oscilant, atras de forțele reacțiunii, ajunge chiar să trădeze revoluția.

Nu numai talentul dă măsura aportului unui creator la făurirea culturii, căci talentul, după cum arată Marx și Engels, « depinde pe de-a-ntregul de cerere, care, la rîndul ei, depinde de diviziunea muncii și de condițiile de instruire a oamenilor. . . »[6], ci cît și ce anume aduce nou un artist, literat, muzician etc. în comparație cu înaintașii. Privit astfel, teatrul cult de la noi este un produs al societății ajunse într-o nouă fază, specifice orînduirii burgheze, și la o nouă treaptă de cultură, societate care favorizează ivirea și dezvoltarea unor talente ca I. Eliade, C. Aristia, Gh. Asachi, Gh. Barițiu, V. Alecsandri, C. Caragiale, M. Millo etc. Ei sînt cei care pun temelii teatrului romînesc cult în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

În crearea acestei noi instituții de cultură trebuie subliniată și contribuția teatrului popular și, mai ales, a manifestărilor teatrale cu caracter închis, de salon. Acești factori nu au însă un rol esențial în procesul de afirmare a teatrului romînesc cult și în stabilirea profilului său estetic. « Leagănul» teatrului romînesc, la începutul secolului al XIX-lea, îl constituie activitatea teatrală școlară, în special în Țara Romînească și Transilvania și, într-o mai mică măsură, în Moldova. Scenele școlare fac trecerea de la teatrul improvizat, cu un public restrîns, la teatrul organizat, în care elementul principal devine textul dramatic și care reușește să concentreze în jurul său un public din ce în ce mai numeros.

Prin forța sa de influențare, prin contactul nemijlocit cu publicul se realizează una din importantele misiuni ale teatrului: cultivarea, în rîndurile spectatorilor, a sentimentelor patriotice, a respectului și prețuirii față de istorie, față de faptele de glorie ale înaintașilor. Totodată teatrului îi este hărăzit rostul de *oglindă a societății*; de aici caracterul său de școală pentru *curățirea moravurilor*, pentru încetățenirea unui spirit de demnitate umană, și tot de aici rolul său de tribună pentru biciuirea cosmopolitismului, ipocriziei, arivismului.

Primele manifestări de teatru cult la noi se află sub semnul diletantismului, dublat însă de un mare entuziasm. Datorită caracterului ocazional și rarității spectacolelor, în primele trei decenii ale secolului al XIX-lea piesele sînt, în marea lor majoritate, traduceri sau prelucrări. Abia din deceniul al patrulea se naște o dramaturgie originală. « Actorii » sînt elevi amatori, animați de o mare dragoste față de școală pe de o parte, de teatru pe de alta, care se dăruiesc cu tot sufletul artei scenice, dar și cu toate stîngăciile inerente începătorilor. Înființarea primelor școli de muzică și declamație contribuie substanțial la ridicarea nivelului interpretării și la îndreptarea artei actorilor pe calea profesionalizării. Regia și scenografia se practică destul de sporadic și fără baza teoretică de mai tîrziu. Muzica de scenă are un mare rol în teatrul nostru la începuturile lui; aproape nu există spectacol care să nu fie însoțit de muzică, ceea ce se datorește și faptului că foarte multe din piesele ce se reprezintă sînt vodeviluri sau comedii muzicale. Simbioza teatrului cu muzica duce la creșterea

[5] K. Marx și F. Engels, *Opere*, ed. a 2-a, vol. 3, București, Edit. politică, 1962, p. 39 (din lucrarea *Ideologia germană*, scrisă de K. Marx și F. Engels între anii 1845 și 1846).

[6] *Ibidem*, p. 410.

accesibilității teatrului și are fericite înrîuriri atît în ceea ce privește educarea mai complexă a publicului, cît și în dezvoltarea celor două arte.

Începînd din al treilea deceniu, teatrul se bucură de atenția presei. Articole binevoitoare, izvorîte din patriotismul unora dintre oamenii de cultură ai epocii, îndrumă primii pași ai actorilor pe calea adevărului în artă, a *naturalului*. Există și o tendință înapoiată în presa vremii, care susține lucrările dramatice străine, minore ca valoare și lipsite de contingențe cu realitatea noastră. Teatrul în limba țării este dorit de foarte mulți oameni; există însă și cercuri care îi sînt ostile și luptă împotriva lui. Stăpînirea și marea boierime se tem ca teatrul să nu-și cîștige un public prea larg și să-și îndrepte ascuțișul satirei împotriva lor, lucru care, de altfel, s-a și întîmplat. Asemenea cercuri văd în teatrul românesc o primejdie, un dușman al privilegiilor lor, ca atare îi ridică în cale stavile, încurajînd în schimb trupele franceze, germane, italiene.

Prezența teatrului străin în țările române în prima jumătate a secolului al XIX-lea are unele consecințe asupra teatrului original. Ar fi nejust să se nege influența bună pe care trupele străine, prin nivelul lor profesionist și prin calitatea meșteșugului actoricesc, au avut-o asupra tinerilor actori români începători. Dar ar fi la fel de greșit să se exagereze această influență, ori să nu fie subliniat rolul nefast al acestor trupe, care, favorizate de cîrmuire, au frînat dezvoltarea formațiilor autohtone. Pe măsură ce se întărește teatrul original, importanța teatrului străin scade, acesta ajungînd pe un plan secundar; aceeași constatare se poate face și în legătură cu prezența și frecvența traducerilor în repertoriul teatrului nostru.

Remarca aceasta nu se referă și la diferitele formații teatrale ale minorităților naționale din Transilvania și Banat. Teatrul minorităților naționale, ca parte integrantă a suprastructurii generate de condiții istorico-sociale asemănătoare, este pus în slujba populației de altă limbă din țara noastră. El are, bineînțeles, particularitățile sale naționale, dar se integrează vieții cultural-artistice generale a poporului nostru și reprezintă adesea un bun mijloc de colaborare și înfrățire între românii din Transilvania și ungurii și sașii din această provincie.

Structura acestui capitol decurge din unitatea și diversitatea de condiții ce caracterizează fiecare provincie. În Țara Românească și Moldova, unde împrejurările sînt asemănătoare, nașterea și dezvoltarea teatrului cult este analizată în funcție de existența conservatoarelor, a societăților literare, dar și a înjghebărilor ocazionale. În Transilvania accentul cade îndeosebi pe grupările teatrale școlare, în care se afirmă limba română și se cultivă preocuparea pentru literatură și teatru în limba națională. Aici lupta poporului este îndreptată atît împotriva exploatării feudale, cît și împotriva tendințelor de deznaționalizare, susținute de politica centralistă a Imperiului habsburgic. Românii din Transilvania simt nevoia unui sprijin din partea celor din Principate, de aceea ei văd în teatru și posibilitatea stabilirii unor legături și schimburi ideologice-culturale cu românii de dincoace de Carpați. Sînt urmărite formele de teatru maghiare și germane de pe cuprinsul Transilvaniei și relațiile trupelor aparținînd acestor minorități cu trupele românești.

Fenomenul afirmării teatrului cult își capătă astfel o imagine unitară și totodată diferențiată, o imagine larg cuprinzătoare, pe măsura complexității sale. « O apropiere tot mai strînsă a manifestărilor culturale din cele trei țări române se vădise sub cele mai variate forme încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor. Circulația de dascăli și cărți, de trupe de teatru și gazete, peste hotarele vremelnice ale celor trei țări, întărește relațiile mai vechi, niciodată întrerupte, și ne îngăduie să vorbim de o cultură română unitară, pe cale să se desăvîrșească în acest răstimp. . . » [7].

[7] *Istoria României*, vol. III, p. 1 041.

ȚARA ROMÎNEASCĂ

Teatrul înainte de Societatea filarmonică din București

1. *Teatrul grecesc.* Secolul al XIX-lea se caracterizează de la început ca un secol de frămîntări sociale și de avînt al mișcării de eliberare națională în Principate. În iunie 1816 se descoperă la București o conspirație împotriva lui Caragea vodă; răzvrătiții, printre care se numără și oameni din popor, urmăresc răsturnarea guvernului. În timpul domniei lui Alexandru vodă Suțu (1819—1821) are loc ridicarea clăcașilor de pe moșiile boierului Grigore Brîncoveanu; haiducia se intensifică în această epocă, iar mișcările țărănești locale devin tot mai numeroase în preajma răscoalei lui Tudor Vladimirescu. Răscoala (« scularea ») tîrgoviștenilor, generată de întreaga stare de lucruri, dar izbucnită în momentul anulării samavolnice a dreptului lor de proprietate și al confiscării hrisoavelor, este o răscoală *orășenească*, în care burghezia are un rol precumpănitor.

Aceste tulburări sociale și politice, care se țin lanț, nu rămîn fără ecou în viața culturală a țării. Se scriu opere literare cu implicații sociale și politice; Iordache Golescu își manifestă nemulțumirea față de unele așezări nedrepte din țară; Barbu Paris Momuleanu, în scrierile sale, vorbește nu numai despre rostul « grămăticesc », dar și despre cel « politicesc » al literaturii; într-un pamflet se recomandă în derîdere sfetnicilor să găsească noi mijloace necinstite de înavuțire.

La începutul secolului al XIX-lea, paralel cu înmulțirea preocupărilor pentru crearea unei culturi originale, continuă procesul de pătrundere a culturii grecești în Țara Românească pe diferite căi. Operele literare și științifice ajung la cunoștința românilor prin mijlocirea școlilor, a tipăriturilor, a manuscriselor. Răspîndirea lor este facilitată de prezența în Țara Românească a unui mare număr de greci, care constituie o adevărată colonie.

Eteria, ca mișcare de emancipare națională, își are obîrșia la sfîrșitul secolului al XVIII-lea în diferitele organizații cultural-politice care se constituie fie cu scopul de a crea un centru panelenic și de a realiza o solidaritate balcanică [8], fie din dorința de a întemeia o societate culturală savantă [9], căreia nu-i lipsesc preocupările politice. Eteria este o mișcare cu tendințe variate; diferită este de asemenea atitudinea marii boierimi și a domnitorilor față de ea. Un domnitor ca Mihail Suțu din Moldova, atras de Eterie, se obligă să asigure hrana pentru o armată de 30 000 de oameni; alți domnitori, ca Alexandru Suțu în Țara Românească, sînt net împotriva ei. Unii boieri sprijină Eteria, alții au o atitudine șovăielnică, iar alții urmăresc desființarea ei. Printre cei mai activi membri ai Eteriei în Țara Românească se numără arhimandritul Dicheos și dragomanul consulatului rus, G. Leventis; mai aderă comandanții gărzilor domnești din București, mitropolitul Dionisie Lupu, Ilarion, episcop al Argeșului, Iordache Golescu, precum și negustori sau chiar unii dintre marii boieri, care, legați de producția de mărfuri, văd în răsturnarea puterii otomane o condiție de prosperitate din punct de vedere al intereselor lor economice. Faptul că eteriștii revendică în programele și manifestările lor doar independență și libertate politică, fără « să atingă chestiunea cea mai arzătoare a țărilor din centrul și răsăritul Europei, chestiunea țărănească » [10], ca și faptul că ei nu se adresează numai păturilor populare și negustorimii, dar și marii boierimi și clerului superior, explică limitele sociale ale programului lor.

[8] La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, unii intelectuali greci se grupează în mod conspirativ în jurul poetului Rhigas și întemeiază societatea *Eteria ton filon* (Eteria sau tovărășia amicilor).

[9] Societatea filologică greco-dacică, întemeiată la 1811 de mitropolitul Ignatie.

[10] *Istoria României*, vol. III, p. 862.

Mișcarea eteristă, cu programul său de eliberare națională, găsește în teatru un larg cîmp de răspîndire a idealurilor revoluționare. Primele manifestări de teatru cult din Țara Romînească au loc în cadrul teatrului școlar grecesc, unde elevii, actori-diletanți, înflăcărați patrioți, dornici să servească scopului de emancipare națională, interpretează cu patos, adesea improvizînd și actualizînd, piese de Voltaire și Alfieri sau piesele revoluționarilor greci. N. I. Lascaris amintește de o scenă ridicată încă în 1810 într-o grădină pe podul Mogoșoaiei, unde în ziua de 7 ianuarie elevii școlii grecești, conduși de profesorul I. Iatropulos, joacă fragmente din piesa *Focion*. Spectacolul, datorită conținutului piesei, aluziilor naționale și interpretării pasionate, se bucură de un deosebit succes. Un an mai tîrziu se reprezintă tragedia *Aspasia* de Iakovaki Rizo Nerulos.

Curînd, teatrul, prin sala de la Cișmeaua Roșie, ajunge să aibă scena sa proprie. Domnița Ralu, fiica mai mică a lui vodă Caragea, oferă actorilor o încăpere din palat în 1817; apoi, în iarna aceluiași an, clădește sala de spectacole de la Cișmeaua Roșie, prima sală de teatru din Țara Romînească [11].

Prima reprezentație în limba greacă în sala de la Cișmeaua Roșie are loc la începutul lunii decembrie 1818, cu piesa *Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire. Spectacolele continuă pînă în luna mai 1820 [12]. La unele reprezentații participă și tineri romîni, ca C. Aristia, Marghioala Bogdănescu și o actriță cunoscută doar sub numele de Elena. Nicolae Filimon consemnează cu vădită mulțumire impresia produsă de un spectacol cu piesa *Moartea lui Cezar* de Voltaire: « Succesul ei fu splendid, iar întipărirea ce lăsă în inima spectatorilor fu atît de mare, încît după ieșirea din teatru mulți dintre elini intonau pe uliți peanul (imn războinic — *N. ns.*) răzbunării și al morții » [13]. Nicolae Filimon scoate deci în evidență rolul social-politic al teatrului, importanța sa deosebită în cadrul mișcărilor cu caracter național care au loc pe teritoriul țării noastre. Este limpede că același rol îi recunosc teatrului și patrioții romîni și eteriștii: « cel ce voiește să afle dacă aceste piese [14] au produs sau nu efectul lor, să întrebe cîmpiile Drăgășanilor din Romînia și ale Greciei sclave pe atunci, și ele vor răspunde arătîndu-i un popor liber și un regat nou înscris pe harta Europei » [15]. Legătura dintre oamenii de cultură romîni animați de sentimente patriotice și eteriști se face deci simțită atît pe planul revendicărilor politice, cît și pe

[11] « Sala teatrului propriu-zisă avea trei rînduri de loji tapetate cu postav roșu și împodobite cu perdele de chimbrică cu ciucuri albi (. . .). Scena se deosebea de restul sălii printr-o cortină de pînză pe care era desenat Apollon ținînd lira pe genunchi. Într-un spațiu mic ce despărțea scena de public erau o mulțime de scaune și pupitre destinate pentru muzicanți (. . .). Teatrul este peste tot iluminat cu lumînări de seu puse în sfeșnice de tinichea spînzurate împrejurul sălii (N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, 1959, p. 154). « Ruinele acestui edificiu ars la 1825 se mai vedea pe la 1840, cînd s-a mistuit în zidurile lui Ion Cărătașul » (Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, București, 1955, p. 52—53).

[12] Au loc reprezentații cu piesele:

— *Aspasia* de I. R. Nerulos; reprezentată prima oară la 1811, se reia în martie 1819.

— *Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire (trad. M. Hristaris) se reia în martie 1820;

— *Fedra* de Racine (trad. I. R. Nerulos), în ianuarie 1819;

— *Moartea lui Cezar* de Voltaire (trad. G. Serurios) în februarie 1819. Aceeași piesă este tradusă și de Iancu Văcărescu și reprezentată la București în 1819 și probabil în 1820; tot în 1820 se reia în traducerea lui G. Draculis din Itaca.

— *Moartea lui Patrocle* de Atanasie Hristopulos; este reprezentată în 1819.

— *Temistocle* de Metastasio (trad. G. Rusiadi); este reprezentată în mai 1819.

— *Oreste* de V. Alfieri; se joacă la 21 noiembrie 1819.

— *Polixenia* de I. R. Nerulos, în ianuarie 1820; piesa este scrisă în 1813 și e probabil să se fi jucat și înainte de 1820.

— *Filip al II-lea* de V. Alfieri, în mai 1820.

— *Timoleon* (imitată după piesa cu același nume de V. Alfieri) de I. Zambelios; este reprezentată în 1820.

— *Agathocle* de Voltaire (trad. G. Serurios) se reprezintă în 1820.

— *Aristodem* de Vincenzo Monti.

— *Moartea lui Philoctet* și *Demostene*, ambele de N. Pikkólos.

(Pentru aceste informații vezi: N. Filimon, *op. cit.*, D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, *Anal. Acad. Rom.*, t. XX, seria a II-a, 1897—1898; Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943).

[13] N. Filimon, *op. cit.*, p. 142.

[14] N. Filimon se referă la piesele enumerate la nota 12.

[15] N. Filimon, *op. cit.*, p. 142.

acela al luptei cultural-artistice, printre ale cărei obiective se află și formarea unui teatru în Țara Romînească.

Din mai 1820 și pînă la izbucnirea răscoalei eteriste, în februarie 1821, nu mai au loc spectacole ale teatrului grecesc, actorii și animatorii lui iau parte activă la pregătirea mișcării. Eșuarea răscoalei obligă pe participanți să se răspîndească în diferite părți; C. Aristia, de exemplu, pleacă la Corfu unde organizează în 1825 reprezentații cu actori-amatori.

Din timpul domniei lui Alexandru Suțu datează și prima Eforie teatrală, instituită prin pitacul domnesc din 8 noiembrie 1819 [16], la cererea turcilor, cu scopul de a frîna mișcarea teatrală și influența ei în rîndul publicului. Datorită orientării politice a membrilor săi, partizani ai ideilor revoluționare eteriste, membri activi ai Eteriei, Eforia își schimbă într-o mare măsură rolul. Înființată sub presiunea Porții în scopuri restrictive, instituția aceasta ajunge să servească, în primii ei ani de existență, unui țel contrar, promovînd un repertoriu care susține idei revoluționare, patriotice și creează condiții favorabile constituirii unui teatru profesionist.

Primele spectacole în limba romînă. Prin strădania oamenilor de cultură ai țării are loc un eveniment important pentru istoria teatrului din Țara Romînească: se organizează și se reprezintă în sala de teatru de la Cișmeaua Roșie în anul 1819 primul spectacol în limba romînă cu piesa lui Euripide *Hecuba*, tradusă de A. Nănescu [17]. Actorii sînt diletanți, elevi ai lui Gheorghe Lazăr de la Sf. Sava; rolul titular este interpretat de Ion Eliade Rădulescu, care era și sufler. Scriitorul N. Filimon și mai tîrziu istoricul de teatru D. C. Ollănescu nu vorbesc despre spectacol ca despre o izbîndă totală și consideră că aceasta se datorește intrigilor, lipsei de încurajare și de condiții prielnice și jocului slab al actorilor. În mare măsură aceste aspecte întovărășesc într-adevăr nașterea teatrului romînesc cult. Dar esențial, caracteristic și semnificativ pentru începutul mișcării teatrale culte este faptul că acest prim spectacol în limba patriei este pregătit cu entuziasm, nu ca simplu divertisment, ci răspunzînd momentului istoric, în care se făcea simțită necesitatea înființării teatrului romînesc, ca instituție de seamă în cadrul culturii naționale.

Spectacolul începe cu un prolog de Iancu Văcărescu, în care sînt exprimate idei în legătură cu rolul social al teatrului [18]. În acest prolog, în fragmentul intitulat *Saturn*, poetul, traducînd în versuri năzuințele artistice ale compatrioților săi, spunea:

« V-am dat teatru, vi-l păziți
Ca un lăcaș de muse,
Cu el curînd veți fi vestiți
Prin vești departe duse.

Fig. 85. — Medalia, datînd din 1814, poartă inscripția Theatrum vlachicum Bucuarestini.

[16] Pitacul domnesc scris în original în limba greacă este reprodus în limba romînă de D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 39—40.

[17] Existența unei medalii, datînd din 1814, cu inscripția *Theatrum vlahicum Bucuarestini*, fără alte informații oferite de izvoarele scrise, nu poate duce la concluzii care să schimbe data cunoscută pînă în prezent a primului spectacol în limba romînă care a avut loc la Iași în 1816. (C. Moisil, *Două medalii privitoare la istoria teatrului romînesc*, în *Cronica numismatică*, I, 1920, nr. 8, decembrie).

[18] Despre rolul ce-i revine lui Iancu Văcărescu în procesul de formare a teatrului romînesc cult stau mărturie cuvintele lui I. E. Rădulescu: « Acest iubitor de meșteșuguri frumoase a fost pricina de s-a deschis, deși cu a sa pagubă, teatrul romîn întîia dată în București. (. . .). El a tradus și el a ajutat cu bani la întocmirea celei dintîi trupe dramatice, compusă de școlarii de la Sf. Sava » *(Curierul romînesc*, din 12 ianuarie 1830).

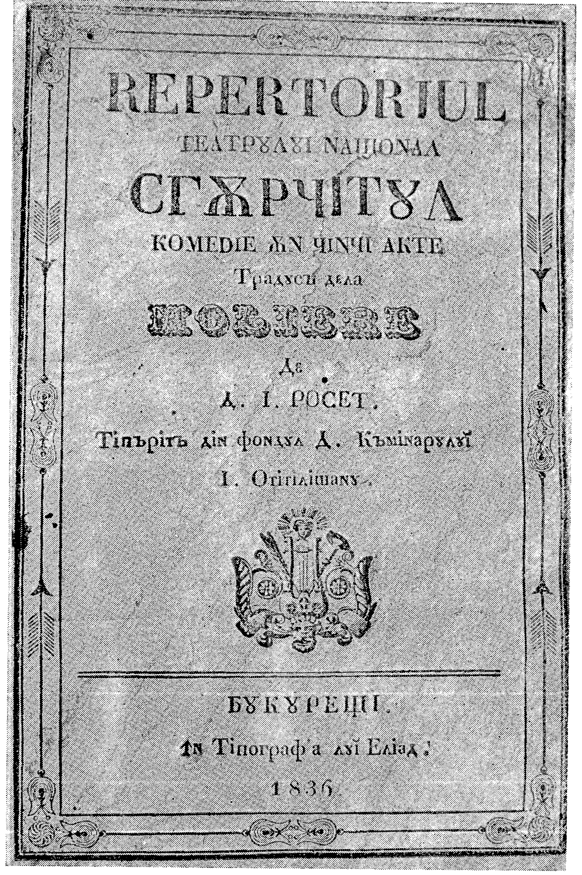

REPERTORIUL
ТЕАТРУЛУЇ НАЦІОНАЛ
СГЖРЧІТУЛ
КОМЕДІЕ ЖН ЧІНЧІ АКТЕ
Традусъ дела
МОЛІЕРЕ
Де
А. І. РОСЕТ.
Тіпъріть дін фондул А. Къмінарулуї
І. Отіліїшану.
БУКУРЕЩІ.
Ін Тіпографіа луї Еліад.
1836.

Fig. 86. — Repertoriul teatrului național. Zgîrcitul. *Piesa, jucată pentru prima dată de elevii lui Gh. Lazăr, este publicată în tipografia lui Eliade, în anul 1836.*

În el năravuri îndreptați,
Dați ascuțiri la minte,
Podoabe limbii voastre dați
În romînești cuvinte» [19].

Interesantă și pitorească este apariția lui Saturn « cu ceasornicul de nisip în poziție de sosire vestitoare» și a zeiței Astrea (zeița dreptății), care coboară din fundul scenei « cu cornul îmbelșugării în mînă, din care se revarsă toată fericirea asupra binevoitorilor patrioți romîni» [20]. Dincolo de pitorescul prezentării scenice, este concludent faptul că poetul exprimă succint în acest prolog întreita funcție a teatrului epocii: « Îndreptarea năravurilor», « ascuțirea de minte», « împodobirea limbii romînești», recunoscîndu-i-se astfel, încă de la începuturile sale, teatrului romînesc un important rol în societate, cît și capacitatea de a contribui la culturalizarea publicului, la dezvoltarea și desăvîrșirea limbii literare.

După acest spectacol se mai joacă doar cîteva mici comedii, apoi se reprezintă *Zgîrcitul (Avarul)* de Molière, tradus de Herdelius, amic al lui Gheorghe Lazăr; în rolul principal apare A. Nănescu, iar în cel al Frosinei — Marghioala Bogdănescu. Nu este exclus să se fi reprezentat și piesa lui Corneille, *Pompei*, întrucît există mărturia că același prieten al lui Gheorghe Lazăr, profesor de limba latină și franceză la Sf. Sava, « tradusese întîiași dată în limba romînească pe *Zgîrcitul* de la Molier și pe *Pompeiu* de la Corneil, pentru tinerii ce se întreceau să facă și ei teatru romînesc, în vreme ce grecii făceau pe al lor» [21].

Entuziasmul începătorilor nu rămîne fără rezultat. De cîte ori se ivește prilejul sau permit condițiile, elevii, actori diletanți, se străduiesc la școala de la Sf. Sava sau pe scene improvizate să facă auzit cuvîntul romînesc, să exprime propriile năzuințe patriotice și culturale sau să fie purtători ai ideilor lui Molière, Voltaire, Alfieri.

Insuficiența și contrarietatea datelor cu privire la existența unor manifestări teatrale în timpul și imediat după răscoala lui Tudor Vladimirescu și a eteriștilor împiedică o exactă cunoaștere a activității teatrului în acest moment istoric [22].

Societățile literare: Brașov (1821), București (1827). La începutul anului 1821, după moartea lui vodă Alexandru Suțu, la București sosește vestea despre mișcarea lui Tudor Vladimirescu. În luna martie a aceluiași an intră în oraș Tudor, « înarmat cu furci și coase, domn fără cucă dar cu cap, al nădejdilor sărmanului *norod birnic* de limbă romînească» [23].

[19] *Prolog la deschiderea teatrului întîiași dată în București*, în *Curierul romînesc* din 17 ianuarie 1830.

[20] D. C Ollănescu, *op. cit.*, p. 38.

[21] P. Poenaru și I. E. Rădulescu, *George Lazăr, Cartea cea bună*, București, 1923, p. 87.

[22] Nicolae Filimon scrie că teatrul a fost închis atît în timpul zaverei, cît și după aceea; Cezar Bolliac aduce o informație contrară: « ... După răzmeriță (...), cînd nu erau încredințați romînii că vor avea trei zile de pace, se ocupau cu un teatru național; (...) într-o limbă mixtă și incultă (necizelată — *N. ns.)* se dădeau tragedii în romînește» *(Curierul romînesc* din 2 martie 1845).

[23] N. Iorga, *Istoria literaturii romînești în veacul al XIX-lea*, vol. I, București, 1907, p. 54.

Răscoala se extinde și mulți dintre boieri, temători de urmările ce le-ar putea avea, fug la Sibiu și mai ales la Brașov. Unii dintre ei, interesați de viața politică și culturală, înființează în anul 1821 o Societate literară « pe față» și politică « în taină».

Întemeietorii Societății literare de la Brașov sînt Nicolae Văcărescu, Grigore Băleanu, Constantin Cîmpineanu, cărora li se alătură Ilarie al Argeșului, Ion Cîmpineanu, Iordache și Dinicu Golescu, Emanoil și Giani [24]. Aceștia militau pentru progres și luminarea poporului cu ajutorul școlii, al cărților, al presei, al teatrului.

Statutul societății, al cărui depozitar era Ion Cîmpineanu, nu se păstrează; se cunosc însă puncte importante din el. Membrii societății urmăresc înființarea de școli în limba națională, realizarea de traduceri valoroase, care să contribuie la propagarea ideilor progresiste, întocmirea unui dicționar al limbii romîne (lucrarea era începută de Iordache Golescu). Din cauza răscoalei și a represiunilor ce-i urmează, programul societății nu se poate realiza decît parțial.

Ca urmare a răscoalei lui Tudor se instituie domniile pămîntene; cu toate acestea, refugiații nu se întorc în Țara Romînească înainte de 1826, cu excepția lui Iordache Golescu. Unii rămîn la Brașov, alții, ca Dinicu Golescu, pleacă în călătorie în țările din centrul și vestul Europei. Cu timpul, oamenii de cultură se strîng din nou în capitala Țării Romînești. Dinicu Golescu se întoarce din străinătate cu cunoștințe noi și cu dorința fierbinte de a schimba moravurile; C. Aristia, după convenția de la Ackermann, revine în țară în calitate de institutor al copiilor lui Nicolae Ghica.

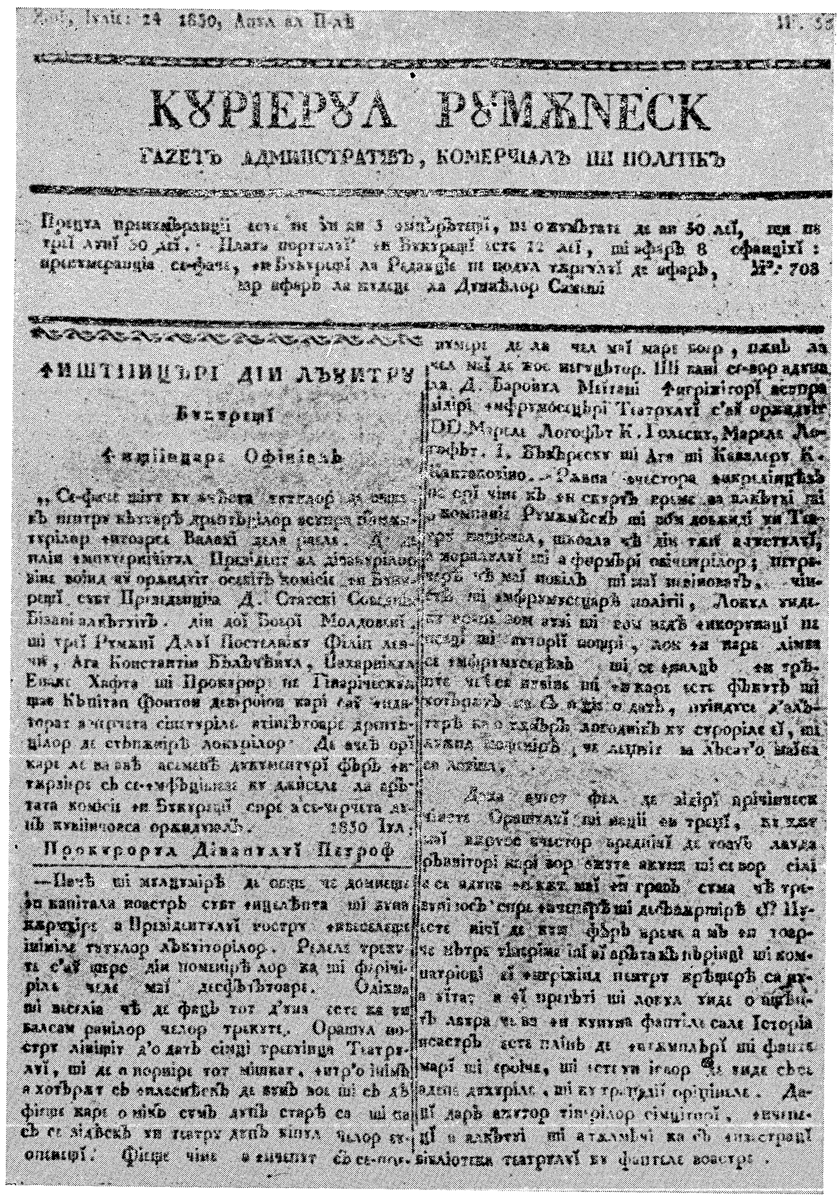
Eliade Rădulescu și Dinicu Golescu leagă o strînsă prietenie, care dă roade: ei doi sînt, împreună cu Stanciu Căpățîneanu, întemeietorii celei de-a doua Societăți literare, cea de la București din 1827. Statutul acestei societăți cuprinde șapte articole care privesc dezvoltarea culturală a țării [25]. Articolul 7 al statutului prezintă o importanță deosebită pentru istoria teatrului romînesc. El prevede pentru prima dată necesitatea înființării unui *teatru național* și sprijinirea acestei acțiuni prin întreaga activitate artistică a membrilor societății.

Adunările, la care se discută probleme politice și se citesc lucrări ca *Arta poetică* a lui Boileau, *Lacul* și *Ruga de seară* de Lamartine, în traducerea lui Văcărescu, *Gramatica* lui Eliade Rădulescu, au loc în casele lui Dinicu Golescu din București. Datorită ideilor promovate de această societate, literatura romînă ia un avînt simțitor. Scriu sau traduc piese de teatru, cărți de jurisprudență etc. I. E. Rădulescu, D. Golescu, Gr. Bălăceanu, Șt. Bălăceanu, C. Filipescu, Al. Filipescu, I. Văcărescu, I. Golescu, V. Cîrlova și alții.

Pentru un anumit timp, lucrările societății se întrerup. O boală cumplită — ciuma — bîntuie capitala, ca atare membrii societății se văd siliți să părăsească orașul. Chiar și în aceste condiții grele, programul societății începe să se realizeze parțial. S. Căpățîneanu și G. Pleșoianu pun bazele unei școli la Craiova după modelul celei de la Sf. Sava. La Golești, din îndemnul lui Dinicu Golescu și al lui Eliade Rădulescu, se întemeiează o școală

[24] I. E. Rădulescu, *Issachar sau Laboratorul*, în *Equilibru între antithesi*, București, 1859—1869, p. 76.

[25] Primele trei articole se ocupă de modul în care urmează să se desfășoare învățămîntul în limba romînă: școala de la Sf. Sava este ridicată la rangul de colegiu și una asemănătoare se înființează la Craiova (art. 1). Se vor înființa școli normale în capitalele de județ cu ajutorul elevilor absolvenți ai școlilor de mai sus (art. 2). Articolele următoare prevăd: înființarea unui ziar (art. 4) și, în acest scop, abolirea monopolului tipografiilor (art. 5), încurajarea traducerilor și tipăriturilor de piese (art. 6), *înființarea unui teatru național* (art. 7). Ultimul articol prevede ieșirea din regimul fanariot pe căi pașnice sau prin reînnoirea celor mai importante instituții ale țării. Acest program politic ponderat se explică prin faptul că din societate făceau parte mai toți boierii din capitală, cei trei frați ai domnitorului Grigore Ghica și unii boieri întorși de la Brașov.



КУРІЕРУЛ РУМЪНЕСК

ГАЗЕТЪ АДМИНИСТРАТИВЪ, КОМЕРЧІАЛЪ ШІ ПОЛІТИКЪ

ФИШТІИНЦЪРІ ДІН ЛЪУНТРУ

Букурещі

Фнщіінцарє Офіціалъ

Прокурорул Діванулуі Петроф

Fig. 87. — Articol de Ion Eliade pentru zidirea unui teatru național — Curierul romînesc, *din 24 iunie 1830.*

sub direcția lui Aaron Florian, unde vin copii din județele apropiate: Argeș, Muscel, Dîmbovița, « fiii nobleții, a norodului și măcar și robi » [26]. Cu ocazia examenului de fine de an are loc în 1830 reprezentarea piesei *Regulus* de Heinrich Iosef von Collin, în traducerea lui I. Văcărescu. Reprezentația aceasta, care nu rămîne fără ecou, constituie un moment important în formarea și dezvoltarea teatrului romînesc cult. Spectacolul oferă posibilitatea părinților și rudelor elevilor de la Golești care participă la această reprezentație să vadă « cît este de destoinic duhul romînesc cînd ar fi lucrat și bine pregătit, dar din știință sau din neștiință cîrmuitorii au vrut să ne crească pe drumul pe care am umblat pînă acum » [27].

[26] Dinicu Golescu, *Însemnarea călătoriei mele, făcută în anul 1824—1825—1826*, București, 1957, p. 13.

[27] Vezi *Cuprinsul unei scrisori de la Pitești*, în *Curierul romînesc* din 10 aprilie 1830.

Dar manifestările teatrale în limba romînă sau cele în limbi străine la care participă și romîni nu se reduc, în această perioadă, la spectacolele școlarilor de la Golești. În sala cea mare a casei banului N. Ghica, avînd zugrăviți pe pereți și tavan toți zeii Olimpului de către un pictor Harffmann, în zilele de sărbătoare sau aniversări, înfocatul Aristia, cu cîteva perdele, cearșafuri înnădite, cu costume croite din rochii vechi, pune în scenă fragmente și piese de teatru în limba grecească. Se joacă *Orest*, *Fiii lui Brutus* sau idile de Florian [28]. « Actrița » Smărăndița Ghica se remarcă în interpretarea rolului Clitemnestra, încît mulți i se adresează după aceea cu numele personajului. C. Aristia deține rolurile principale: Agamemnon, Cezar, Oedip. În alte roluri mai mici apar: Eugen Predescu, Manole Anghelescu, d-rele Iosefina și Cecilia Raymondi, d-na Eufrosina Bogdan, care era o încîntătoare Estelă, fratele său Scarlat Ghica, Iancu Ghica și alți tineri entuziaști. Presa comentează spectacolele din casa boierului Ghica [29], remarcă înflăcărarea și talentul interpreților și subliniază necesitatea existenței permanente a unui teatru național, unde, pe lîngă îndreptarea năravurilor, se desăvîrșește și limba.

Curînd, pe lîngă înființarea de școli și pe lîngă reprezentațiile teatrale care au loc, se realizează, prin strădania lui Dinicu Golescu și a lui Eliade Rădulescu, un alt punct din statutul societății secrete de la 1827. Sprijiniți de ruși, care erau în război cu turcii și doreau ca știrile de pe front să fie anunțate populației, Dinicu Golescu și Eliade Rădulescu înființează primul ziar în limba romînă din Țara Romînească la 8 aprilie 1829, *Curierul romînesc*. Prin cumpărarea tipografiei din casele Mavrogheni se creează posibilitatea tipăririi de traduceri, astfel încît în 1830 ies de sub tipar: *Mărirea romanilor* de Montesquieu, traducere de S. Căpățîneanu, o gramatică franceză de G. Pleșoianu, și piesa de teatru *Triumful vieții* în traducerea lui Moroiu.

Teatrul școlar de la Sf. Sava. Cea mai reprezentativă activitate teatrală din această perioadă este aceea a elevilor Colegiului Sf. Sava. « . . . Limba ce s-a legiuit în acele dărîmături s-a îmbrățișat de toată tinerimea și feliul scrierii și ortografiei s-a introdus în toate cancelariile. Rodul aceleiași strădanii este teatrul național » [30]. Elevii actori sînt conduși și orientați de I. E. Rădulescu, C. Aristia, I. Cîmpineanu. Atribuțiile lor sînt împărțite pentru a reuși să asigure un program cît mai cuprinzător. Aristia ține prelegeri de literatură dramatică, cu predilecție pentru cea eroică, prelegeri care, prin talentul său artistic remarcabil, se transformă în adevărate lecții de artă dramatică. Ion Eliade Rădulescu, iscusitul traducător de mai tîrziu al lui Lamartine și Byron, el însuși unul dintre poeții de seamă ai timpului, sădește, prin versurile pe care le recită cu pasiune, ideile înflăcărate ale epocii în inimile elevilor Colegiului Sf. Sava. La acestea se adaugă sprijinul continuu al lui Ion Cîmpineanu și « cu timpul se cree un cerc de ascultători obișnuiți, care uneori luau chiar parte la citirea sau la recitarea unor bucăți alese înadins » [31]. Mai mult decît atît, se înjghebează mici spectacole. Sub îndrumarea directă a lui C. Aristia, elevii joacă scene din repertoriul clasic. C. A. Rosetti, care la vîrsta de 16—17 ani este cel mai bun actor al « trupei », mărturisește că teatrului îi este dator « cele dintîi cuvinte de amor, de onoare, de patriotism, ce buzele lui rostiră pentru întîia oară » [32]. Sînt zile frumoase, mărturisesc contemporanii, pline de entuziasm, de care-și aduc cu bucurie aminte animatorii acelor manifestații teatrale [33].

[28] Ion Ghica își amintește că a « parastisit pe *Fiii lui Brutus* cu epicul Aristia » (Ion Ghica, *op. cit.*, p. 7).

[29] Vezi *Curierul romînesc* din 15 ianuarie 1831.

[30] I. E. Rădulescu, *Scrisori către Costache Negruzzi*, *Convorbiri literare*, XII, 1878, nr. 9, p. 307.

[31] D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 197—198.

[32] C. A. Rosetti, *Foița dramatică*, în *Romînul*, din 19 noiembrie 1857.

[33] D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 45.

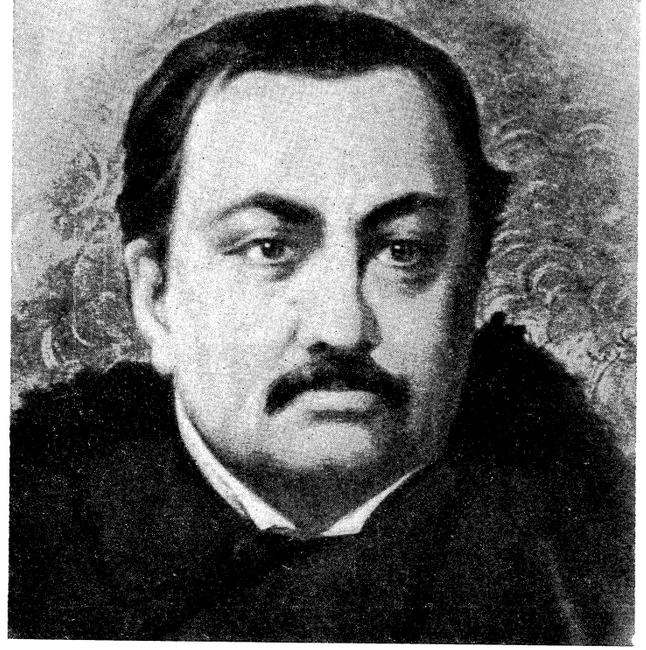


Fig. 88. — Iancu Văcărescu.

Mişcarea teatrală începe să capete un caracter din ce în ce mai susţinut. Se închiriază o sală [34] aparte, unde au loc repetiţiile, care vor fi astfel îndrumate direct, asigurîndu-se calitatea artistică şi educativă a spectacolului. Pentru a crea o cît mai deplină autenticitate teatrală, se confecţionează hlamide din pînză şi elemente de recuzită din hîrtie poleită.

Scopul şi ideile urmărite în şcoală şi teatru determină o activitate comună, relaţii strînse între catedră şi scenă. Din dorinţa de a ajuta pe şcolarii care muncesc din greu, beneficiind de mijloace minime de existenţă, Eliade cu familia, prietenii, elevii se oferă să dea spectacole de teatru în ajutorul acestora. Nu este vorba numai de un pretext de a juca teatru, ci se manifestă în acest fel şi legătura strînsă care există, în perioada de formare a teatrului romînesc cult, între această instituţie şi şcoală. Se joacă cu această ocazie, la 20 aprilie 1830, *Ceasul de seară* de Kotzebue, în traducerea lui I. Văcărescu. Sînt reprezentate apoi scene din *Avarul* şi *Amfitrion* de Molière, acestea în limba romînă, *Zaira* de Voltaire în franţuzeşte, iar în limba greacă *Brutus* şi *Oreste* de V. Alfieri.

Pe linia tradiţiei unui repertoriu cu vădit conţinut social-educativ (vezi prima manifestare cu *Hecuba*), se reprezintă în cadrul teatrului şcolar de la Sf. Sava piesa lui Voltaire *Mahomet* sau *Fanatismul* [35] tradusă în versuri de Ion Eliade Rădulescu, cu următoarea distribuţie: Iancu Florescu în rolul Palmirei, Constantin Ollănescu în Seid şi C. Aristia în Mahomet. Importanţa şi rolul manifestărilor şcolare teatrale în viaţa culturală-artistică a ţării creşte atît de mult, încît se simte nevoia construirii unei clădiri corespunzătoare, în care să se poată juca în mod permanent teatru în limba romînă [36].

O viaţă cultural-artistică continuă să existe şi în această perioadă în casele oamenilor luminaţi ai vremii. Ion Ghica relatează că în jurul anului 1830 îi plăcea cu deosebire să-l asculte pe Iancu Văcărescu care recita *Păstorul întristat* de Vasile Cîrlova sau propriile creaţii, *Ceasornicul îndreptat* şi *Odă la marca ţării* [37]. Recitările se continuau cu lecţiile de gramatică ale lui Ion Eliade Rădulescu. Curînd cercul participanţilor la aceste seri literare se lărgeşte; se citesc acum traduceri din *Meditaţiile* de Lamartine, iar Grigore Alexandrescu recită scene întregi din *Andromaca* şi *Fedra* de Racine.

[34] În 1828, îndrumătorii mişcării teatrale de la Sf. Sava închiriază o sală, cea a pitarului Andronache; scena este fără perdele, culisele din şipci cu mucava şi cu hîrtie vopsită, pe de o parte cu copaci, pe de alta cu stîlpi de case (scrisoarea lui I. Curie reprodusă de Şt. Vellescu în *Pagini pentru istoria teatrului romîn*, în *Revista literară*, Bucureşti, XVIII, 27 octombrie 1897.

[35] I. E. Rădulescu, în *Curierul romînesc*, din 31 ianuarie 1832, vorbind despre teatrul şcolar de la Sf. Sava, consemnează şi faptul că la acea dată se repeta piesa *Mahomet*.

[36] Se constituie în acest scop o comisie. Logofătul Constantin Cantacuzino are îndatorirea să obţină încuviinţarea de la guvern, iar baronul Meytani, casierul comisiei, este obligat să urmărească direct operaţiile zidirii teatrului. Comitetul ales se bizuie pe dărnicia compatrioţilor, care susţin cu căldură această iniţiativă. Sumele adunate prin donaţie de la iubitorii de teatru nu sînt însă suficiente, iar lipsa de sprijin oficial îi face pe entuziaştii susţinători ai proiectului să se gîndească la renovarea sălii de teatru de la Cişmeaua Roşie. Evenimentele împiedică şi această realizare (D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 47).

[37] Titlul corect este: *La pravila ţării*.

Fig. 89. — Ion Eliade Rădulescu, după un desen de I. Negulici.

Spectacolele în limba romînă încep să întîmpine tot mai multe greutăţi. Stăpînirea şi marea boierime nu se împacă cu ideea afirmării teatrului romînesc cult. La o reprezentaţie cu piesa *Ceasul de seară* de Kotzebue, un grup din public se manifestă ostil. Ion Eliade Rădulescu consideră că cele petrecute cu ocazia acestei reprezentaţii sînt manifestări ale celor care nu iubesc teatrul romînesc, reacţia defavorabilă fiind dictată nu de conţinutul piesei (Kotzebue era doar autorul preferat al boierimii), ci de faptul că spectacolul marchează triumful limbii romîne pe scenă. Tot Eliade relatează că tinerilor care s-au dăruit cu toată dragostea nobilului scop, necunoscători încă ai meşteşugului scenei, dar plini de bune intenţii şi înflăcăraţi, «fluierăturile le-au fost toată răsplata», dar, subliniază el, «toată lumea ştie că în capul sălii, în dosul parterului, erau mese întinse (. . .) şi cu adaosul şi deşertarea sticlelor celor negre ce sfîrîiau de spumă spirtoasă, creştea şi spuma turbării de a deznădăjdui nişte înfocaţi tineri» [38].

Fenomenul prezintă însă şi un alt aspect, nu fără legătură cu cel relevat anterior: este vorba de atitudinea disprețuitoare faţă de spectacolele romîneşti şi de indulgenţă şi acceptare fără discernămînt a reprezentaţiilor străine. Aceasta este o racilă mai veche. Încă din anul 1798, Théodore Blesiet, Francisc Bevilach, Giovanni Mueni primesc din partea domnitorului Hangerliu vodă permisia de a colinda liber prin ţară ca să-şi arate meşteşugul lor de comedieni [39]. Trec apoi prin Ţara Romînească trupe de măscărici, comedieni turci, care dau la Hanul lui Manuc spectacole impresionante de fachirism, atleţi nemţi, gimnaşti greci etc. Se semnalează prezenţa lui Mathias Brody cu al său «teatru optic», înfăţişînd «vederi» care reprezintă cele mai importante oraşe, războaie celebre, vînători de tigri, lei, încoronări de regi etc. [40].

În primele patru decenii ale secolului al XIX-lea trec prin Ţara Romînească numeroase trupe de teatru şi operă străine. Cele mai însemnate sînt: trupa lui Iohan Gerger în 1818, avînd un repertoriu de bună calitate (*Saul* de Alfieri, *Briganzii (Hoţii)* de Schiller), pe care nu-l vor mai avea celelalte trupe. Se pare că trupa dă în 1819 un spectacol în limba romînă; trupa rusească a lui Ghenzel, care dă la 26 septembrie 1820 un spectacol cu *Şcoala muierească (Şcoala femeilor)* de Molière; trupa fraţilor Baptiste şi Joseph Fouraux oferă bucureştenilor în zilele de 26, 27 şi 28 noiembrie 1831 reprezentaţii cu piesa *Fra diavolo*, spectacol cu scene ecvestre şi militare, dresură de cîini şi de cai; trupa lui Eduard Kreibig

[38] I. E. Rădulescu, *Curierul romînesc* din 24 aprilie 1830.

[39] D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 29.

[40] *Ibidem*, p. 30.

prezintă primul spectacol la 7 noiembrie 1830 și continuă să joace în lunile noiembrie și decembrie ale aceluiași an, dînd 28 de reprezentații; trupa lui Theodor Müller joacă în sala Momolo începînd de la 28 decembrie 1835 pînă în 1836. Din această trupă face parte Johan Andreas Wachmann, care rămîne în țară și sprijină teatrul și viața muzicală românească; trupa Fouraux-Hette vine de la Iași în 1836 și joacă alternativ cu trupa românească în sala Momolo; în fine, trupa Filhol, venind de la Odesa și Iași, dă spectacole de la 8 decembrie 1838 pînă la 8 aprilie 1839.

Tînărul teatru românesc face față cu greu concurenței permanente a trupelor străine, cărora cîrmuirea le acordă regim preferențial și subvenții consistente. Totuși aceste formații artistice au, în epoca de început a teatrului românesc, și un rol pozitiv. Pe de o parte, oferă artiștilor diletanți o lecție practică de artă actoricească, pe de altă parte, dat fiind că unele trupe circulă din Moldova în Țara Românească, din Transilvania în Țara Românească etc., ele contribuie la familiarizarea spectatorilor de pe întreg cuprinsul țării cu teatrul cult.

Evident, spectacolele acestor trupe se dau în fața unui public restrîns, așa încît circulația de valori artistice are un cîmp limitat. Abia o dată cu apariția învățămîntului teatral, care face posibilă pregătirea unor spectacole regulate și trecerea la o artă profesională, teatrul încetează să se adreseze unui public numărat și începe să capete o înrîurire mai largă. În sălile de teatru pătrund oameni de diferite categorii sociale, de diferite opinii, se schimbă cu timpul componența de clasă a publicului.

Teatrul și Societatea filarmonică

2. Viața culturală a țării capătă în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea un avînt deosebit prin dezvoltarea învățămîntului în limba română, pus sub directa conducere a statului; transformările social-culturale care au loc creează condiții favorabile formării unei noi ideologii, trezirii conștiinței naționale, înfloririi culturii, literaturii și științei în țările românești. Aceștia sînt anii care pregătesc întemeierea, în octombrie 1833, a Societății filarmonice de către Ion Cîmpineanu și Ion Eliade Rădulescu, cu scopul de a acționa nemijlocit pentru « cultura limbii românești și înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale și instrumentale în Principat și spre aceasta formarea unui Teatru național »[41]. Acesta nu este însă unicul scop al societății; fondatorii ei văd « într-acest ram al culturii publice ceva mai mult decît o școală de năravuri, un mijloc de a da românismului un avînt și de a deștepta în popor simțămîntul național »[42].

Formarea Societății filarmonice constituie unul din momentele cele mai de seamă pe plan cultural din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Literatura, teatrul, muzica se găsesc — sub egida Filarmonicii — într-o strînsă legătură și se influențează reciproc. Literatura, arată Eliade, este în mare parte datoare Filarmonicii. Membrii societății acordă importanță deosebită teatrului ca instituție culturală de progres și încurajează literatura dramatică în limba română. Eliade este unul dintre cei care în această perioadă subliniază rolul social al teatrului în limba națională. Teatrul, spune el, cu « bucățile sale potrivite pe înțelesul norodului », influențează publicul pe două căi: pe de o parte, prin piesele istorice, trezește interesul pentru istoria patriei, pe de altă parte, prin comedia satirică, « războiește viții, aduce în rîs obiceiurile ruginite și bătrîne și insuflă gust pentru ale veacului »[43].

Ion Eliade Rădulescu, cu multiplele sale calități: fondator al *Curierului românesc* și al *Gazetei Teatrului național*, profesor al primei școli de artă dramatică, cronicar, traducător,

[41] *Lucrările Societății filarmonice*, București, 1835, art. 5

[42] D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 51.

[43] I. E. Rădulescu, *Curierul românesc* din 7 unie 1834.

Fig. 90. — Ion Cîmpineanu.

îndrumător și animator entuziast al mișcării teatrale între anii 1819 și 1840, este o figură de seamă în această epocă de pionierat a teatrului românesc. Personalitate complexă și contradictorie, el suscită și în vremea sa, și ulterior aprecieri diferite, opuse. Reprezentant tipic al acelei părți a burgheziei din primele decenii ale secolului al XIX-lea, care reclama egalitatea nu prin înlăturarea boierimii, ci prin pactizarea cu ea, Eliade începe ca iluminist și se îndreaptă spre un liberalism de compromis. Din punct de vedere ideologic, Eliade rămîne în urma evenimentelor, nu se schimbă și nu evoluează pe măsura lor. Cu toate limitele și contradicțiile sale, « Heliade e unul din cei mai hotărîți agenți ai acelei fermentații spirituale care a izbucnit în Țara Românească în preajma răscoalei lui Tudor Vladimirescu, a continuat să se dezvolte în tot lungul sec. XIX și, arzînd etapele, a suit cultura noastră, în intervalul a trei sferturi de veac, de la provincialismul modest al Văcărești lor la universalitatea geniului eminescian »[44].

Școala de muzică vocală, declamație și literatură; elevii ei. Problema care, după părerea întemeiată a societarilor, trebuia în primul rînd rezolvată pentru a se putea pregăti întîia stagiune teatrală era cea a întemeierii unei școli de artă dramatică. În acest scop, de la primele ședințe (care au loc în casa lui Ion Cîmpineanu și la care participă membrii societății, peste o sută la număr[45]) se discută măsurile ce trebuie luate în legătură cu înființarea școlii de muzică vocală, declamație și literatură. Participarea la cea dintîi formă de învățămînt artistic din Țara Românească este plină de entuziasm. Elevi dintre cei mai silitori de la Sf. Sava socotesc o mîndrie să contribuie la consolidarea primei scene române și, înfruntînd lipsurile materiale și opreliștile părinților, vin să urmeze cursurile școlii. Este cu atît mai mare meritul acestor tineri, cu cît ei se hotărăsc să îmbrățișeze cariera teatrului într-o epocă în care nu sînt sprijiniți de cîrmuire, iar profesia lor nu este considerată o muncă onorabilă. Pentru a impune societății timpului pe actorii români profesioniști și pentru a releva rolul și valoarea lor socială, Ion Eliade Rădulescu compară situația acestora cu aceea a actorilor ruși, care, în urma unui regulament pentru teatru, « se vor socoti de amploaiați ai statului », vor avea « leafă ca toți ceilalți slujbași » și, după prestarea unui număr de ani în slujba teatrului, « vor avea pensii pe viață »[46].

Democratismul și ideile progresiste ce stau la temelia acestei școli se vădesc în modul de selecționare a elevilor, cît și în sistemul de predare. Alegerea elevilor se face după criteriul capacității artistice. Cei care îndrăznesc să se apropie de « altarul » Thaliei și Melpomenei sînt tineri săraci din mahalalele bucureștene. Mulți dintre ei primesc hrană,

[44] Paul Cornea, *Contribuții la definirea profilului ideologic și artistic al lui I. Eliade-Rădulescu (I)*, în *Viața românească*, 1961, nr. 8, p. 9.

[45] I. E. Rădulescu, *Issachar*, în *op. cit.*, p. 62.

[46] I. E. Rădulescu, *Curierul românesc* din 9 noiembrie 1833.

Fig. 91. — Costache Aristia.

îmbrăcăminte și învață alfabetul pe băncile Filarmonicii [47]. Lecțiile durează două, trei sau chiar patru ore pe zi. Societatea filarmonică începe din primele luni să-și cîștige o bună reputație, astfel încît multe odrasle boierești manifestă dorința de a se înscrie ca elevi. Conducătorii școlii refuză însă înscrierea lor.

Eliade, «profesor de literatură, purtător cu teoria a acelor ce domnul Aristia va pune în lucru prin declamațiune» [48], explică scopul școlii, arătînd criteriile după care să fie predate și însușite cunoștințele. Totodată el arată și la ce rezultate trebuie să tindă să ajungă elevii, pentru că «în zadar un actor s-ar sui pe scenă ca să ne înfățișeze veacurile trecute, patimile și virtuțile, ca să ne învețe sau să ne pricinuiască durerea, dacă mișcările sale cele stîngace, dacă glasul său cel necioplit și neimitator și dacă mușculația obrazului său nu se vor potrivi cu persoana ce ne arată» [49]. Atunci cînd elevii școlii, viitori artiști profesioniști, se abat de la îndrumarea spre natural, spre firesc, plătind tribut exagerării, excesului, ei sînt aspru criticați de profesorii și sfătuitorii lor în presa vremii.

Cursurile școlii încep la 15 ianuarie 1834 în casele pitarului Dinică Boierescu, în dosul Colegiului Sf. Sava; după înmulțirea numărului elevilor, lecțiile se țin în sala de curs a clasei I de la Colegiul Sf. Sava, ulterior în casele lui Racottă, în sfîrșit, și acest local fiind neîncăpător, se închiriază o casă în Ulița Nemțească, pentru ca după numai patru luni școala să-și stabilească sediul în încăperile alăturate curții Slătineanului [50].

Primii profesori ai Școlii filarmonice, pe lîngă Ion Eliade Rădulescu și C. Aristia, sînt Bongianini și Conti, care predau muzica vocală, Schlaf pianul, Duport dansul și scrima, Winterhalder (secretar și bibliotecar) istoria artelor. Primii elevi ai școlii sînt: talentata Frosa Vlasto (mai tîrziu Eufrosina Marcolini-Popescu, cunoscută cîntăreață în Italia și Franța, unde are strălucite succese), Ralița Mihăileanu (Stoenescu) cu aptitudini deosebite pentru arta scenică, Caliopi, Elenca și d-na Lang; Ion Curie, cel mai înzestrat elev al Filarmonicii, N. Andronescu, care a studiat la Sf. Sava, C. Mihalache (Costache Mihăileanu), elev, actor și apoi profesor de limba romînă la școala Filarmonicii, I. Rîmniceanu, care se distinge ca interpret în piesele lui Molière, C. Mincu (Minculescu), experimentat în roluri de june prim în comedii, I. Lăscărescu, specializat în roluri de intriganți, C. Ollănescu, N. Diamant, I. Burileanu, interpreți cunoscuți în spectacolele Filarmonicii, precum și I. Petrescu, A. Ciuculescu, L. Tîngoveanu, A. Simionescu, Mavrodin, Walter, «utilități despre care atît ziarele, cît și tradițiile nu spun un cuvînt» [51]. Ulterior intră ca elevi ai școlii

[47] « Ca elevi se aflau vreo zece tineri pentru a învăța să citească. Iată începuturile Școalei filarmonice. Citirea pe această carte *(Luarea Corintului* de Byron, tradusă din franțuzește de Eliade. — *N. ns.)* a ținut vreo șase luni, după care s-a hotărît să învețe elevii pe de rost tragedia de Voltaire *Fanatismul*» (Ion Curie, *Scrisoare*, cf. Ștefan Vellescu, *Pagini pentru istoria teatrului*, în *Revista literară*, 1897, nr. 27).

[48] I. E. Rădulescu, *Curierul romînesc* din 7 ianuarie 1834.

[49] *Ibidem.*

[50] D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 56.

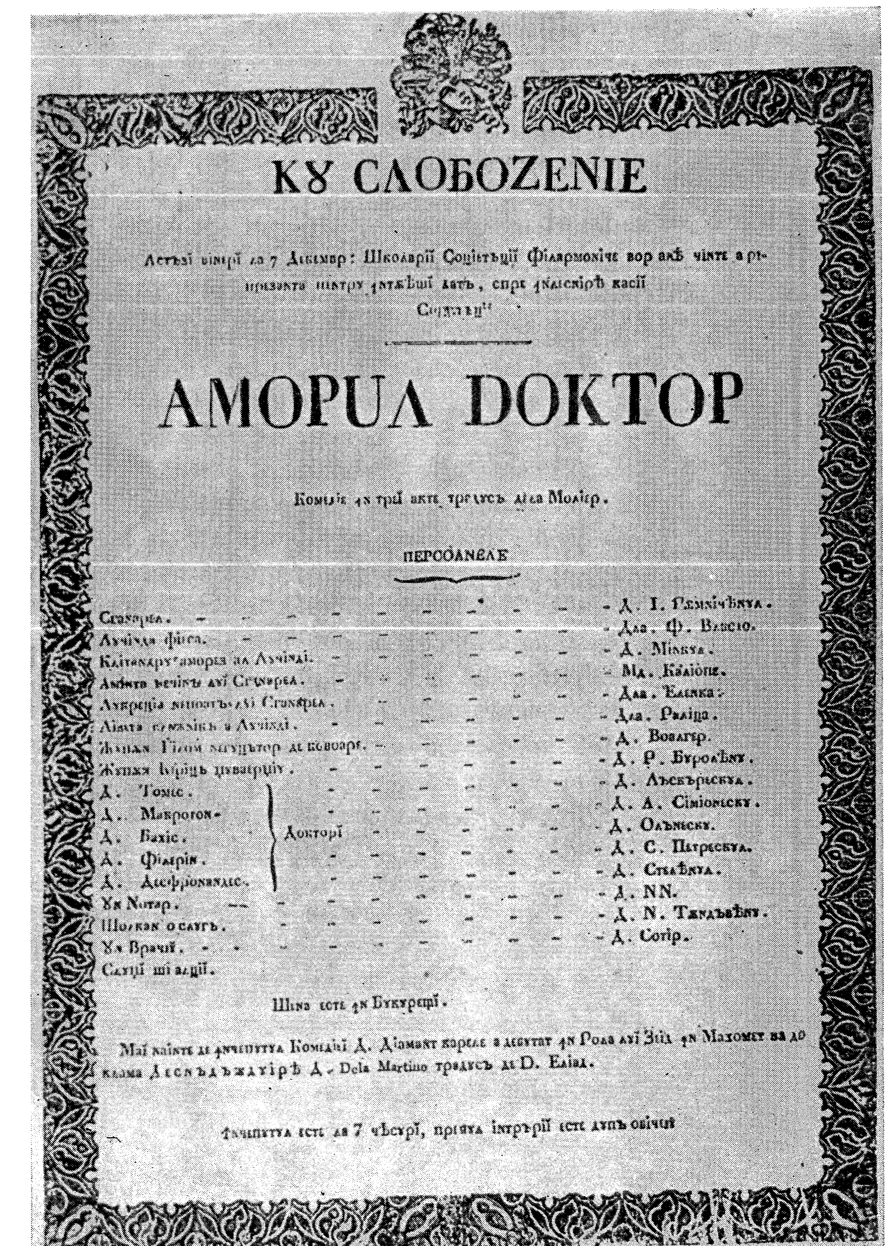
[51] D. C. Ollănescu, *Societatea filarmonică*, în *Literatură și artă romînă*, III, 1898, nr. 1, p. 177.

Iorgu Caragiale, Costache Caragiale, Ștefan Mihăileanu și Anesti Cronibace. Elevii se întrețin la început pe cont propriu, apoi din noiembrie 1834 li se acordă bursă lunară, cu condiția de a se angaja în scris ca după terminarea cursurilor să slujească în teatru un număr de ani dublu decît acela în care au fost elevi; aceasta nu numai pentru a împărți cu grijă avutul societății, destul de sărac, cît mai ales pentru a asigura actori de profesie, cu pregătirea artistică necesară, primei scene a țării.

Cu intenția vădită de a veni și mai mult în sprijinul învățămîntului artistic, se deschide în martie 1835 la Școala filarmonică o secție de muzică vocală și instrumentală pentru tinerimea de ambele sexe, a cărei conducere o are Ion Wachmann. Cu această ocazie este angajat ca regizor al trupei romîne Ranftl și se fac anumite achiziții (decoruri, bănci etc.) pentru dotarea teatrului.

Repertoriul Filarmonicii. Primele spectacole. Pentru a putea răspunde misiunii artistice și cetățenești pe care și-o propun, școala de teatru a Filarmonicii și elevii săi au nevoie de un repertoriu cît mai valoros. Preocuparea pentru alcătuirea unui asemenea repertoriu stă în atenția membrilor societății (articolul 20 al *Regulamentului Societății filarmonice* prevede obligația directorului școlii de a alcătui un repertoriu pentru viitorul teatru romînesc). Într-o epocă în care dramaturgia originală se găsește încă într-un stadiu incipient, este normal ca principalul fond să-l constituie traducerile. Cele două piese scrise în această perioadă, *Franțuzitele*, de C. Facca, și *Matilda*, localizare de C. Bolliac, se pare că nu au văzut lumina scenei la data compunerii lor [52]. Elevii școlii dramatice dispun de la început de un repertoriu variat, textele traduse depășesc numeric pe cele interpretate, teatrul romînesc are la îndemînă o literatură dramatică bogată. În decursul unui singur an, zestrea de piese a teatrului se îmbogățește cu peste patruzeci de titluri.

Fig. 92. — Afișul spectacolului dat de elevii Școlii filarmonice cu piesa lui Molière, Amorul doctor.



[52] Prima piesă are din 1835 aprobarea de a fi jucată, iar despre cea de-a doua piesă Ștefan Vellescu mărturisește: « Tragedia scrisă de Cezar Bolliac a fost citită comitetului Societății filarmonice și primită cu mare dragoste, căci ea a plăcut mai mult decît se nădăjduia. Fără multă întîrziere a și fost pusă în repetițiune spre a se reprezenta cît mai curînd» (Șt. Vellescu, *op. cit.*). Deși există aceste mărturii, nici o informație nu atestă reprezentarea lor.

Multe din aceste piese se bucură de o bună și îngrijită traducere în limba romînă (traducători I. Văcărescu, I. E. Rădulescu, C. Aristia), altele nu sînt însă transpuse în mod corespunzător. Repertoriul general al Filarmonicii, care numără nouăzeci de lucrări dramatice, urmărește două obiective: prin ținuta literară a traducerilor să ajute la dezvoltarea limbii naționale, a limbii literar-artistice, și prin conținut să contribuie la trezirea conștiinței naționale, la progresul social. În acest scop, filarmoniștii înscriu în repertoriul lor drame istorice de Voltaire, înnoitor al tragediei clasice, autor al unor opere cu caracter antifeudal și anticlerical, comedii de Molière, marele clasic al comediei universale, sau de Goldoni, tragedii de Alfieri.

Marele merit al membrilor Societății filarmonice constă în aceea că întocmesc un repertoriu în care centrul de greutate îl reprezintă opera lui Molière. Se reprezintă două capodopere, *Avarul* și *Amfitrion*, și se joacă una dintre cele mai suculente comedii moliereștí, *Vicleniile lui Scapin*, al cărei erou întrunește optimismul și înțelepciunea populară. Membrii Societății filarmonice nu se orientează totdeauna fără greș în problemele repertoriului, aceasta datorită nivelului general scăzut al gustului public, influenței repertoriului bulevardier francez și lipsei unei culturi temeinice (pe care de cele mai multe ori nu și-o însușesc direct, ci prin intermediul unei alte culturi). Așa, de pildă, se face un loc larg comediilor-balet ale lui Molière, piese nu lipsite de mesaj social, dar nu se includ în repertoriu piese ca *Tartuffe* și *Don Juan*, a căror virulență și forță demascatoare sînt bine cunoscute.

După 7 luni de la înființarea școlii, are loc în sala Momolo [53], la 29 august 1834, primul spectacol, care constituie și examenul public al școlarilor de la Filarmonică. După discursul ținut de Eliade Rădulescu, reprezentația începe cu cavatina din opera *Piratul* de Bellini, interpretată remarcabil de d-na Caliopi, și se continuă cu tragedia lui Voltaire *Mahomet* sau *Fanatismul*, pe care interpreții o joacă în așa fel, încît presa vremii nu găsește decît cuvinte entuziaste pentru toți: Andronescu în Mahomet, Curie în Zopir, N. Diamant în Said, Ralița Mihăileanu în Palmira, Costache Mihăileanu în Omar, Costache Dumitriu în Fanor, « cu un cuvînt, toți tinerii și-au jucat astfel rolele fiștecare, încît mai puțin putea să ceară cineva, dar mai mult niciodată. Fiștecare întrecea pe celălalt, unul pe toți, toți pe unul » [54].

Sentimentele care îi animă pe spectatori dovedesc că între actori și sală se realizează acea mult dorită fuziune. Impresia lăsată este atît de puternică, încît spectacolul cu *Mahomet* se reia la 22 octombrie 1834. Urmează la 7 decembrie 1834 *Amorul doctor* de Molière, la 9 decembrie 1834 din nou *Mahomet*, la 11 martie 1835 *Silita căsătorie*, de Molière, la 30 octombrie 1835 *Vicleniile lui Scapin*, în noiembrie 1835 *Doctorul fără voie* și *Prețioasele ridicole* de Molière, *Alzira* de Voltaire și *Ștefan nerod*, prelucrare după Kotzebue.

Raportat la primii ani de manifestări teatrale filarmoniste, repertoriul anului 1836 marchează un vădit regres prin preferințele ce se acordă genului ușor. Scăderea valorii repertoriului în ultimii doi ani de existență a Filarmonicii își are explicația în

[53] « Sala teatrului clădită de Jeronim Momolo pe locul unde fusese Diorama la 1812 (. . .), pe locul lui Iordache Slătineanu (. . .), era din zid de paiantă cu moloz și căptușit pe dinafară și pe dinăuntru cu scînduri. Sala, mai mult lungă decît largă, joasă în tavan, avea un rînd de loji despărțite între ele cu un stîlp de lemn, pe care era așezată o lampă, 15 rînduri de bănci de lemn învelite cu chembrică formînd cele trei staluri, o galerie în fund pe 7 trepte cu (. . .) lavițe goale de lemn. Lîngă scenă o lojă domnească foarte mică, peste drum trei canapele pentru curte (. . .). În lojă boierii trimiteau mobilele de-acasă: covoare, scaune, oglinzi, așa că era mare deosebire între ele și restul sălii. În orchestră erau 36 de locuri pentru muzicanți. Candelabrul în mijlocul sălii nu exista, mai tîrziu se anină cîteva lămpi, căci era prea întuneric. Între staluri, pe la ușile laterale de sub loji, erau locuri de stat în picioare, pe cari le ocupau elevii Școalei filarmonice sau cei de la Sf. Sava. Scena era destul de mare, dar era săracă de decoruri și foarte primitiv făcută. Actorii se îmbrăcau în trei camere și actrițele în două camere, împreună » (D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, p. 48).

[54] *Ibidem*, p. 64.

contradicțiile din sînul membrilor societății, contradicții generate de apartenența politică și socială diferită a membrilor ei (situați pe poziții diferite în probleme de politică agrară, de privilegii boierești și de împroprietărire a țăranilor, ca și în probleme de politică internă și externă), dar și în permanenta concurență pe care o exercită trupele străine. Acestea sînt cauzele principale și ale celorlalte neajunsuri pe care le întîmpină Societatea filarmonică și care alimentează neînțelegerile « mădularilor » ei.

Este firesc ca repertoriul slab din cea de-a doua parte a existenței Filarmonicii, în care predomină piesele lui Kotzebue, dramaturg mediocru, să fi influențat scăderea interesului public și a nivelului de percepere artistică. Istoria teatrului romînesc demonstrează însă că atunci cînd piesele reprezentate răspund unor preocupări sociale, unor aspirații politice și culturale reale, ele suscită interesul publicului, care le încurajează și le sprijină cu vădită pasiune. Toate încercările lui C. Aristia, după desființarea Societății filarmonice, de a organiza spectacole în limba romînă cu piese eroice sînt susținute prin participarea entuziastă a acestui public.

Se poate detașa, ca o concluzie, ideea că prin cea mai valoroasă parte a sa repertoriul Filarmonicii definește de la primele manifestări caracterul teatrului romînesc ca tribună de luptă socială și patriotică, afirmă încă o dată capacitatea limbii românești de a exprima gînduri și sentimente într-o formă artistică, ridică problema necesității de a se crea o dramaturgie originală, contribuie la formarea publicului romînesc.

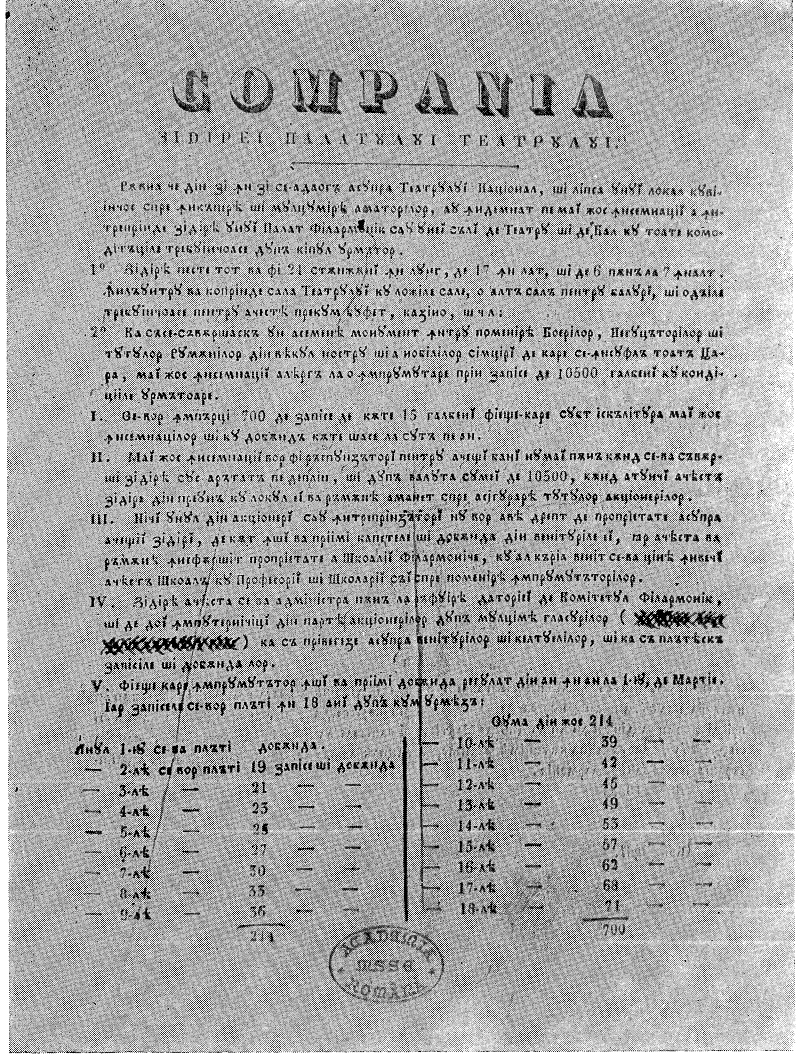
Teatrul și presa timpului. Despre necesitatea unei clădiri destinate teatrului. Societatea filarmonică dă teatrului romînesc primul repertoriu permanent în limba romînă, pe primii actori profesioniști și asigură apariția primei reviste de specialitate, *Gazeta Teatrului național*, al cărei prim număr vede lumina tiparului la 1 noiembrie 1835. Revista urmărește popularizarea activității Filarmonicii, cuprinde relatări privitoare la lucrările și ședințele comitetului, la daniile făcute pentru ajutorarea societății, la operele dramatice care urmează să îmbogățească repertoriul teatrului național; inserează de asemenea articole de critică dramatică. Cînd spațiul permite, revista publică materiale din gazetele de teatru ale Europei. Redacția ziarului este compusă din membri ai Societății filarmonice: Ion Eliade Rădulescu, C. Aristia, B. Caragiu, Șt. Burchi, I. Voinescu și C. Negruzzi (acesta din urmă de la Iași) [55]. Din cauza atitudinii anticulturale a cîrmuirii față de presa romînă, ca și față de teatrul romînesc, *Gazeta Teatrului național* încetează să apară după treisprezece numere.

Cezar Bolliac scoate în 1836 revista *Curiosul*, care abordează probleme de teatru cu caracter general și publică totodată informații referitoare la traduceri și spectacole; din aceleași motive, după cîteva numere revista este obligată să-și întrerupă apariția.

Presa primelor decenii ale secolului al XIX-lea este sprijinul direct și permanent al Societății filarmonice pentru impunerea unui repertoriu care să înflăcăreze sentimentele patriotice, să ridiculizeze viciile, pentru promovarea unei arte actoricești pătrunse de adevărul vieții; în presă se subliniază în repetate rînduri importanța și rolul educativ al teatrului. Citind periodicele vremii, în care multe articole critică cu vehemență piesa, interpreții, spectacolul, ești pătruns de căldura cu care pionierii culturii românești se străduiesc să apere tot ceea ce este frumos și înaintat în primele manifestări teatrale, ești impresionat de patosul și avîntul romantic cu care consemnează fiecare eveniment.

O veche dorință a iubitorilor de teatru romînesc, exprimată încă în statutul Societății literare din 1827, este aceea de a avea o clădire proprie. Actori romîni există, un repertoriu permanent începe să se constituie, este nevoie de o clădire și o scenă care să stea

[55] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, p. 71.



COMPANIA

1	—	10	39
2	19	11	42
3	21	12	45
4	23	13	49
5	25	14	53
6	27	15	57
7	30	16	62
8	33	17	68
9	36	18	71
	214		700

Fig. 93. — Apelul Societății filarmonice pentru zidirea unei clădiri de teatru.

continuu la dispoziția tînărului teatru romînesc. Principala greutate în atingerea acestui scop o constituie faptul că Societatea filarmonică nu se bucură de sprijinul material al cîrmuirii; ea se bucură în schimb de sprijinul moral și material al multor patrioți care, după întemeierea școlii de declamație, se oferă să o susțină cu a lor proprie cheltuială. Acțiunea aceasta de subvenționare benevolă nu reușește însă să asigure deplin Filarmonicii resursele materiale necesare.

În scopul de a analiza situația financiară, dar mai ales de a concretiza sarcinile viitoare ale societății, se întîlnesc membrii ei la 27 octombrie 1834 [56]. Adunarea, după ce aduce mulțumiri celor trei animatori de frunte, Eliade, Aristia, Cîmpineanu, pentru activitatea lor neobosită, votează proiectul « arătător de privilegii » [57], regulamentul Societății filarmonice și propunerea pentru ridicarea teatrului. Entuziasmul și dorința de a avea un teatru permanent, deci și o clădire, se manifestă din plin. Contribuțiile pentru clădirea teatrului cresc pe măsură ce spectacolele școlii se bucură tot mai mult de aprecierea publicului. C. Cornescu, C. Lupănescu, A. Filipescu, C. Manu, C. Rosetti și mulți alții ajută teatrul cu bani, materiale de construcție sau prin donarea unor opere. Cu toate acestea, clădirea nu poate fi ridicată din veniturile de care dispune societatea. Dezideratul acesta va fi împlinit două decenii mai tîrziu.

Teatrul după Societatea filarmonică

3. *Destrămarea societății.* Uneltirile marii boierimi împotriva Filarmonicii și contradicțiile interne ale societății duc la destrămarea și apoi la desființarea ei. Pentru menținerea acestei societăți de cultură romînească se dă pînă în ultima clipă o bătălie perseverentă. Tot mai des apar în presa vremii apeluri fierbinți pentru revenirea la repertoriul comico-satiric și eroic din primii ani. Situația Societății filarmonice este din ce în ce mai grea.

[56] După ce în ziua de 7 septembrie 1834 se întruniseră pentru a cerceta situația financiară a societății, constatînd un decalaj între cheltuieli și venituri, se constituise o comisie compusă din polcovnicul Nojin, Iancu Manu și Petrache Poenaru, care împreună cu Eliade cercetează amănunțit cheltuielile și pregătesc raportul general al ședinței din 27 octombrie 1834.

[57] Societatea filarmonica cere în proiectul « arătător de privilegii » să aibă dreptul exclusiv să țină timp de 16 ani în București teatru, baluri « masché și deschise » și alte « veselii publice » cu plată. Sumele obținute din privilegii neajungînd, societatea se vede nevoită să apeleze la « fețe particulare » de la care să împrumute 14 000 de galbeni. Toate acestea sînt făcute și cu scopul de « a face plata intrării mai mică decît este acum și cu asta să se folosească obștea » (D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 68).

Starea materială precară și faptul că Momolo, sub diferite pretexte, refuză să pună la dispoziție sala de spectacole, creează dificultăți serioase în desfășurarea acțiunilor Filarmonicii.

Activitatea politică dusă de către Ion Cîmpineanu în cadrul Societății filarmonice cu colaborarea lui Eliade, Ion Voinescu II, I. Rosetti, I. Filipescu, I. Văcărescu ș.a. împotriva puterii protectoare începe să fie cunoscută [58]. Consulul rus Ruckmann acuză în fața lui Ghica vodă societatea de activitate conspirativă și aceasta devine imediat obiectul suspiciunilor cîrmuirii. Frămîntările din sînul societății, accentuate de manifestări individualiste și neînțelegeri personale (ca cele dintre C. Aristia și C. Bolliac, dintre acesta din urmă și doctorul Tavernier, dintre Eliade și Cîmpineanu), agravează contradicțiile dintre societate și stăpînire. Au loc tulburări în sala de spectacol sau chiar pe scenă, iar unii membri devin ținta unor intrigi și calomnii. Toate acestea contribuie ca în anul 1837 Filarmonica, însemnat for de cultură romînească, să-și înceteze activitatea [59].

După desființarea Filarmonicii, unii din membrii ei rămîn în București, alții se împrăștie în diferite colțuri din țară sau părăsesc țara; unii își continuă activitatea, alții își schimbă profesia și preocupările. I. E. Rădulescu rămîne membru în Eforia școlilor și director al *Curierului romînesc* și continuă să lucreze pe tărîm politic, literar și teatral. I. Cîmpineanu pleacă la Constantinopol și apoi la Paris și Londra, pentru a susține cauza națională; la întoarcerea în țară este arestat și rămîne în închisoare pînă la 7 octombrie 1841. C. Aristia continuă activitatea teatrală cu parte din foștii elevi ai școlii Filarmonicii, școală preluată acum de Wachmann, Conti și Duport pe cheltuiala lor; totodată Aristia se ocupă de lucrări literare și dramatice, traduce primul cînt din *Iliada* și piesa *Saul*.

Prima promoție de actori profesioniști, cei care cu talentul lor contribuie la formarea teatrului romînesc, se răspîndesc în acest moment de descumpănire, dar parte din ei revin la activitatea teatrală, pe care o susțin în continuare. Nicu Andronescu, creatorul lui Mahomet, Zamor, Orosman, Gusman, Arzace etc., intră funcționar la grefa Tribunalului Ilfov; Costache Mihăileanu, interpretul lui Octavian, Omar etc., devine dascăl de gramatică la pensionul lui Vaillant și se întoarce în teatru în 1844; C. Ollănescu, interpret al lui Silvestru, David etc., reintră în armată și pleacă în Rusia pentru studii. Ion Curie, cunoscutul interpret de mai tîrziu al lui Saul, pleacă cu Aristia la Atena, apoi colindă lumea; Lăscărescu ajunge pedagog la pensionul Colegiului Sf. Sava și revine la teatru din 1844 pînă în 1857, cînd se retrage definitiv; Frosa Vlasto, talentata interpretă a Hyacinthei, a Almirei, a Lucindei, se întoarce în teatru în 1859 și, ca și colega ei, d-na Caliopi, este printre cele mai active animatoare ale teatrului din Țara Romînească în această perioadă. Unora dintre actori li se pierde urma; numai Costache Caragiale rămîne credincios teatrului și, în așteptarea unor condiții mai bune, dă reprezentații la Botoșani și Iași [60].

[58] Ion Cîmpineanu, șeful partidei naționale din Adunare, urmărește înlăturarea lui Alexandru Ghica, abrogarea Regulamentului Organic, Unirea Principatelor, alegerea unui domn ereditar (Cîmpineanu) și impunerea unor reforme agrare, care nu desființau marea proprietate, ci o transformau într-o proprietate capitalistă degrevată de servituțile feudale.

[59] Existența Filarmonicii este săpată din temelii de elemente caracterizate astfel de Eliade: « . . . De venia (sic) vreodată la reprezentațiuni romîne, se strecura (sic) ca toți ciocoii, cu forța și fără plată, spre a critica cu patimă dramele, spre a fluera și descuraja pe studenții diletanți, spre a corumpe fetele orfane adoptate de Societatea filarmonică, spre a pune divizia (dezbinarea — *N. ns.)* între diletanți și a-i răscula în contra profesorilor. Și cînd teatrul romîn, trecînd peste toate persecuțiunile, începu a se ține de sine pe o cale clasică, ciocoii, văzînd că nu-l pot derăpăna, alergau pe de o parte spre a-l specula, și pe de alta spre a-l degenera » (I. E. Rădulescu, *Issachar*, în *op. cit.*, p. 62).

[60] D. C. Ollănescu, *Societatea filarmonică*, *loc. cit.*

Existența Filarmonicii se reduce la cîțiva ani, 1833—1837, dar contribuția ei la cristalizarea culturii artistice romînești este deosebit de însemnată. Societatea cuprinde în orizontul său principalele ramuri ale activității culturale cu caracter național, dă teatrului romînesc primul repertoriu permanent, în care, cu toate inconsecvențele și slăbiciunile, dominanta o constituie satira molierească și drama eroică, creează prima școală de artă dramatică, dă scenei romînești cea dintîi promoție de actori profesioniști și scoate cea dintîi publicație periodică teatrală. Membrii Filarmonicii caută să-l antreneze în lucrările societății și pe cărturarul transilvănean Timotei Cipariu, urmărind să extindă influența spiritului Filarmonicii dincolo de munți și să realizeze o unitate de preocupări în legătură cu limba literară, tipăriturile, presa și teatrul. « Din munca Societății filarmonice, din reprezentațiile de la Momolo, din tipărirea *Gazetei Teatrului* de la 1836 ieșiră foloase mari. O întreagă literatură de traduceri răsări, răspîndind dispreț pentru formele goale, ură pentru prefăcătorie și înșelare, entuziasm pentru cele mai înalte scopuri ale vieții omenești» [61]. Pentru toate aceste înrîuriri, Societatea filarmonică reprezintă una din pietrele de temelie ale culturii romînești, unul din momentele cele mai de seamă din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Manifestări teatrale după desființarea Societății filarmonice. Grija pentru mersul teatrului continuă să stăpînească gîndurile ctitorilor lui; aceștia caută mijloace și căi noi prin care să reînvie gloria Filarmonicii, să-i folosească învățămintele, să-i ducă mai departe activitatea. Vorbește despre aceasta interesul continuu pentru teatru al patrioților din Țara Romînească, Moldova și Transilvania. Cărturarii transilvăneni exprimă celor din Principate recunoștința romînilor de dincolo de Carpați pentru imboldul și stimulentele primite în lupta lor pentru emancipare națională prin mijlocirea culturii și a teatrului.

Curînd spectacolele în limba romînă se reiau. Domnitorul Alexandru Ghica îi propune lui C. Aristia să reorganizeze teatrul romînesc. Aristia nu îndrăznește să înceapă o activitate artistică atît de importantă fără sprijinul material al stăpînirii, singura capabilă să asigure din punct de vedere financiar existența teatrului romînesc. Domnitorul îi oferă o sumă lunară, îi dă dreptul de a folosi veniturile reprezentațiilor pentru întreținerea actorilor și-i făgăduiește totodată un «ajutor *la nevoie*, pentru veșmintele și decorațiile *cele făcute din nou*» [62]. Costache Aristia, prevăzător și bun cunoscător al politicii stăpînirii în probleme de teatru, cere prin intermediul lui M. Cornescu, efor al teatrelor, să i se facă contract în aceste condiții pe termen de doi ani. Sub diferite pretexte domnitorul refuză, nedorind să dea un caracter oficial intervenției sale în sprijinul teatrului romînesc. C. Aristia, pasionat om de teatru, acceptă și în aceste condiții propunerea. Adună parte din foștii elevi ai Societății filarmonice, cooptează elevi noi și începe repetițiile, reușind să dea prima reprezentație în seara zilei de 30 august 1837, ziua domnitorului, cu vodevilul *O serbare cîmpenească* de I. E. Rădulescu, prima piesă originală *jucată și comentată* în presa timpului. Spectacolul începe cu un imn. Actorii joacă în costume naționale, entuziasmul este general, totul are un caracter sărbătoresc. Spectacolul se încheie cu un balet executat de trupa franceză.

În această perioadă teatrul are două trupe, romînă și franceză, conduse de Eugène Hette. Dorința de a se ajunge la un *teatru național*, care să continue tradiția *Hecubei* și a

[61] N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. I, p. 152.

[62] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, p. 92—93.

Societății filarmonice, îi face pe iubitorii de teatru să folosească orice posibilitate de a continua activitatea teatrală, chiar și în condițiile umilitoare oferite de cîrmuire, adică sub conducerea unei trupe străine.

Trupa romînească, sub supravegherea lui C. Aristia, pregătește *Saul* de V. Alfieri, piesă cu evident mesaj social-politic. Acest eveniment îi prilejuiește lui Eliade o adevărată profesiune de credință politică și literară, « de al cărei ascuns și cuprinzător înțeles nu au trebuit să se prea bucure *cei de sus*, care aveau deprinderea să citească printre rînduri» [63]. Succesul spectacolului este total, mulțumirea publicului răsplătește cu prisosință pe talentații, actori, care, pe scenă, se fac mesagerii ideilor înaintate ale epocii. Datorită succesului deosebit, spectacolul se reia la 2 ianuarie 1838.

C. Aristia, încurajat de primirea călduroasă pe care publicul o face piesei *Saul*, propune pentru a doua reprezentație a noii trupe romînești piesa *Britannicus* de Racine. Înflăcărarea publicului cu ocazia spectacolului *Saul* dă de gîndit oficialității, care, socotind că piesa *Britannicus* oferă un nou prilej de manifestare defavorabilă stăpînirii, refuză aprobarea de reprezentare a piesei, sub pretextul că traducătorul ei, I. Văcărescu, este suspect din punct de vedere politic. C. Aristia, pentru a nu mai putea exista suspiciuni în ceea ce privește traducătorul propune piesa *Brutus*, în traducerea sa; totuși nu izbutește să obțină aprobarea cîrmuirii. Receptivitatea publicului, înțelegerea sensului social al teatrului, manifestate fără rezerve cu ocazia reluării lui *Saul*, determină cîrmuirea să fie împotriva continuării manifestărilor teatrale romînești. În acest scop, Ieronim Momolo, la sugestia stăpînirii, refuză să mai dea trupei lui Aristia sala de spectacol, sub pretextul că nu o mai pune la dispoziție nimănui, iar domnitorul Alexandru Ghica, după numai cîteva reprezentații, își retrage ajutorul oferit teatrului romînesc, astfel încît acesta este nevoit să-și înceteze activitatea. În același timp însă, domnul se arată darnic față de o trupă străină. Persecuțiile pornite împotriva teatrului romînesc, intrigile și calomniile îl determină pe Costache Aristia să-și dea demisia și să plece la Atena. « Cînd o nedreaptă deosebire țărmuia lumea după născare, după avere (. . .), firește era dar ca zavistia și clevetirea să biruiască, iar teatrul, gura adevărului, să fie cu silnicie închis» [64].

După plecarea lui C. Aristia se mai cunosc pînă în anul 1840 doar puține reprezentații teatrale în limba romînă sau la care iau parte și actori romîni. În anul 1838, Sfatul orășenesc al capitalei dă o serbare în cinstea domnitorului. Cu această ocazie, Storhas și Buvelot compun în limba franceză un « *vodevil aproposito* », *Astăzi sau Sf. Alexandru*, care cuprinde două tablouri: *Acum patru ani* și *Astăzi*. Este greu de presupus că la această serbare, care amintește de cea organizată în 1837 în același scop să nu fi participat și interpreți romîni. La 6 octombrie 1839 o trupă ungurească reprezintă *în limba romînă* piesa *Fetele din Siklós* [65]. În același an, în vederea aniversării întronării lui Al. Ghica, se pregătește o pastorală în limba romînă, în care domnul este prezentat în mod fals ca răspînditorul culturii la sate.

În primele patru decenii ale secolului al XIX-lea se așază temelia teatrului romînesc cult, se creează o mișcare teatrală ce nu mai poate fi nesocotită.

Cu unele întreruperi, teatrul romînesc își continuă activitatea, dezvoltînd mai departe ideile sociale și principiile artistice care stătuseră la baza Societății filarmonice.

[63] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, p. 96.

[64] *Ibidem*, p. 100.

[65] Trupa mai dă cîteva spectacole în limba romînă, apoi altele în limba franceză și maghiară.

Fig. 94. — Gheorghe Asachi, portret de Giovanni Schiavoni.

MOLDOVA

Teatrul pînă la înființarea Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași

1. În Moldova, ca și în celelalte două țări românești, începuturile teatrului cult sînt legate de manifestările artistice din școli; dar, în timp ce în Țara Românească și Transilvania teatrul școlar cunoaște o răspîndire mai largă și o activitate intensă, în Moldova această formă de teatru are o dezvoltare mult mai redusă.

Primele reprezentații de teatru cult în Moldova datează din 1809—1812 și sînt datorate trupei străine a lui Gaetano Madji. Neavînd unde juca, antreprenorul trupei este nevoit

să-și zidească un teatru, care este prima clădire de acest fel despre care avem știre în Iași. Din anul 1814 încep manifestările de teatru în școli; protagoniștii sînt elevi ai dascălului Kiriac de la școala grecească din Iași. Aceștia pregătesc timp de cîteva luni mai multe piese pe care le înfățișează publicului; cele mai aplaudate sînt *Moartea lui Cezar* de Voltaire și *Junius Brutus* de Alfieri. După exemplul școlarilor dascălului Kiriac, elevii din școlile lui Gobdelas și Cuculi, tot din Iași, pregătesc și ei cîteva reprezentații teatrale cu caracter sporadic. Trebuie menționat că aceste spectacole sînt date de moldoveni, dar nu în limba patriei, ci în grecește sau franțuzește.

Îndrumătorii artistici ai tinerilor moldoveni școlari-actori sînt profesorul de franceză Lincourt și actorul Pellier. Aceștia, împreună cu alți foști combatanți din armata lui Napoleon Bonaparte, în retragere spre Franța după dezastrul de la Berezina, rămîn în Moldova; unii deschid pensioane particulare, alții funcționează ca profesori în școlile Iașului [66].

Meritul primului spectacol în limba română la Iași îl au entuziaștii fii ai lui Costachi Ghica, dar inițiativa îi aparține cărturarului Gh. Asachi. Ca om de cultură al epocii sale, Asachi deschide drumuri noi în învățămînt, în gazetărie și în teatru, mînuiește versul și condeiul critic, avînd contribuții meritorii în laicizarea culturii și răspîndirea ei în pături cît mai largi. Datorită preocupărilor sale multilaterale, Gh. Asachi este, timp de cîteva decenii, una dintre personalitățile proeminente ale vieții culturale din Moldova. Rolul său în afirmarea teatrului și promovarea, prin intermediul acestuia, a limbii naționale este de necontestat. Asachi este însă o personalitate contradictorie; el nu înțelege rolul revoluției în lupta pentru progres și, menținîndu-se pe o poziție conformistă, ajunge a un moment dat să frîneze și să întîrzie înnoirile pe care viața le impunea în epoca postregulamentară. Contradicția aceasta se va face simțită și în activitatea sa pusă în slujba teatrului.

Asachi este cel care prelucrează pastorala într-un act *Mirtil și Hloe* de Florian și supraveghează «montarea» ei. Reprezentația are loc în ziua de 17 decembrie 1816 în casele hatmanului C. Ghica și istoria o consideră pînă astăzi ca actul de naștere al teatrului românesc cult din Moldova. Un pictor decorator și un mașinist, angajați de către Asachi, dau interiorului casei lui Costachi Ghica aspectul unui teatru în miniatură. Pe lîngă alte accesorii, este confecționată o cortină, pe care pictorul zugrăvește un tablou simbolic, inspirat după un model adus de la Roma: Apolo, înconjurat de muze, întinde mîna Moldovei, îmbiind-o să cuteze a păși către artă.

Înainte de a apărea în această pastorală, «actorii» mai jucaseră în franțuzește. Este cu atît mai lăudabil gestul lor, de a face ceea ce nici un fiu de boier nu făcuse pînă atunci, și anume de a părăsi, fie și numai pentru un spectacol ocazional, limba franceză, limbă a saloanelor boierești, și de a îmbrățișa limba românească. Acestui fapt, unic și nou pentru vremea aceea, Asachi îi adaugă un alt element nou: actorii apar în costume naționale. Limba și veșmintele naționale au darul să stîrnească entuziasmul puținului public, printre care se află și cîțiva susținători ai inițiativei lui Asachi: mitropolitul cărturar Veniamin Costache, care în 1821 va fi cîștigat de ideile societății Eteria, și postelnicul Alexandru Beldiman, unul din primii traducători de piese în limba română.

[66] Lincourt, de pildă, împreună cu Bayard și Chefneux, după ce sînt cîtva timp profesori în așezămintele lui Gobdelas și Cuculi, înființează un pensionat propriu la Miroslava lîngă Iași. Pellier, după șederea în Moldova, ajunge foarte cunoscut pe scena teatrului Palais-Royal din Paris, apoi revine la Iași în fruntea unei trupe franțuzești (N. A. Bogdan, *Orașul Iași*, Iași, 1913, p. 278).

Fig. 95. — Schiță de Gheorghe Asachi pentru reprezentația piesei Mirtil și Hloe, *Iași, 1816 (reproducere după T. T. Burada,* Istoria teatrului în Moldova, *vol. I, Iași, 1915).*

« Urcarea » limbii romîne pe scenă este o mare cucerire. Asachi însuși socotește că face cu această ocazie o «breșă» în acea epocă de «străinomanie», în care boierii cosmopoliți considerau limba romînă inferioară celei grecești sau franțuzești. Este în adevăr un act de patriotism acela de a da glas pe scenă graiului romînesc

> « În un timp de ovelire, pe cînd limba cea romînă,
> Din palaturi interită (alungată. — *N.ns.*), se vorbea numai la stînă» [67].

După acest prim examen încununat de succes, nu trece multă vreme pînă ce alte piese noi sînt aduse pe scenă; între ele merită menționată — și pentru valoarea ei, și pentru dificultățile pe care le prezintă din punct de vedere al interpretării — *Alzira* de Voltaire.

Acțiunea începută de Asachi și susținută de iubitorii de limbă romînească pregătește terenul pentru inițierea unei mișcări teatrale naționale; în ciuda faptului că actorii primei piese jucate în romînește sînt fii de boieri, iar piesa este o naivă pastorală, acțiunea are o semnificație națională deosebită. « Prea mult ar fi fost a vorbi deodată romînește despre evenimente eroice sau despre intrigi de saloane» [68], spune însuși Asachi, subînțelegînd prin aceasta greutatea pe care o întîmpină în promovarea unui repertoriu alcătuit din piese inspirate din realitate. După *Mirtil și Hloe* și *Alzira*, tinerii moldoveni se manifestă cu diferite producții ocazionale: cîteva reprezentații de *tableaux vivants* au loc în anul 1818; date mai noi atestă existența unui teatru la Iași în anul 1819 [69].

Numărul spectatorilor la aceste reprezentații de salon de la începuturile teatrului romînesc cult este foarte redus. Printre privitori se află în special boieri, unii cu preocupări culturale, care încurajează înjghebările artistice în limba romînă, alții care preferă modestelor încercări în limba patriei comediile trupelor străine. Aceasta este componența publicului în primele două-trei decenii ale secolului al XIX-lea, cînd nu se poate vorbi de un teatru la care să aibă acces păturii largi. În perioada aceasta și în deceniile ce vor urma, formele

[67] Gh. Asachi, *Culegere de poezii*, Iași, 1854, p. 83.
[68] Gh. Asachi, *Mirtil și Hloe, Precuvîntare*, Iași, 1850.
[69] Este vorba, probabil, de un teatru particular, amenajat în vreo casă boierească. Vezi condica de cheltuieli a vornicului Mihalache Sturza, în care se găsesc cîteva însemnări de acest gen: în luna aprilie 1819: «6 lei niște sangeacuri (steaguri, — *N. ns.)* de fhir, ce s-au făcut pentru theatru», «30 lei bacșăș arnăuților ce au fost păzitori la theatru», «40 lei pentru tipăritul bileturilor de theatru»; în luna mai 1819: «267 lei ingineriului Gheorghie (Asachi, — *N. ns.)* pentru cheltuielile theatrului» (Arh. st. Iași, ms. 1 492).

de teatru popular — *păpușarii, irozii, haiducii (jienii)* — sînt singurele la care asistă un public mai larg, atît din orașe și tîrguri, cît și de la sate.

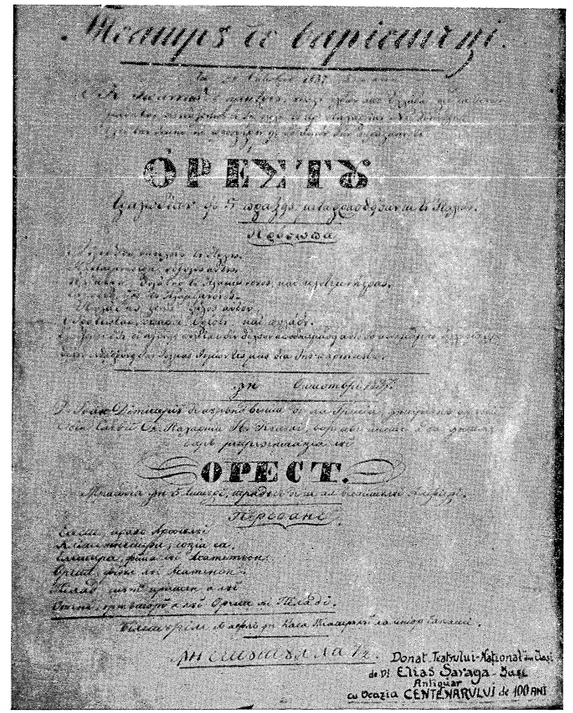
Pentru un deceniu și jumătate (1819—1834) lipsesc știrile despre existența vreunor spectacole în limba romînă la Iași; avem în schimb informații privitoare la turneele unor trupe străine în acest răstimp. Iașul este unul din centrele culturale care atrag numeroasele formații artistice — de la teatru și operă pînă la acrobați, dresori și iluziniști — care circulă dinspre vestul spre estul Europei și invers. În anul 1820, în capitala Moldovei poposește trupa rusească a lui Ghenzel, care reprezintă în limba rusă *Școala femeilor (Școala muierească)* de Molière. Spectacolele au loc în casa boierului Crupenschi. Un an mai tîrziu, pe vremea Eteriei, vine în Iași o trupă germană compusă din actori și cor, care joacă în salonul din casele lui Canta de la Copou. O trupă franceză de pantomimă dă un șir de reprezentații în anul 1826. În fine, în 1832 vine de la București, unde jucase timp de un an, trupa franceză a fraților Baptiste și Joseph Fouraux, iar în 1833 cea a lui Eugène Hette, adusă de Fouraux de la Paris.

Spectacolele romînești se reiau în 1834; în ziua de 11 aprilie a acelui an, în ajunul plecării lui Kiselef, « delitanții» moldoveni pregătesc în onoarea acestuia o « soarea» teatrală. Spectacolul are în centrul său piesa istorică *Serbarea păstorilor moldoveni* de Gh. Asachi, piesă ce înfățișa gloria de odinioară a oștenilor moldoveni. De data aceasta reprezentația nu mai are loc în interiorul îngust al unui salon boieresc, ci într-o sală de teatru ce fusese construită în 1832 de arhitectul și inginerul Fraiwald, la cererea fraților Fouraux, în casele Talpan. «Forma teatrului este eliptică, cu trei rînduri de loji și cu galerie, toată cu gust împodobită. Decorațiile s-au zugrăvit de dl. Livaditi, carele pe cortină (perdeaua întîia) au înfățișat muzele, fieșcare în a lor îndeletnicire» [70]. Iluminatul se face cu lumînări de seu pînă în anul 1854, cînd încep să fie folosite lumînările de stearină. Această sală este cunoscută sub numele de *Théâtre des variétés (Teatrul de varietăți)*. Ceea ce trebuie reținut din reprezentația de la 11 aprilie 1834 ca o noutate este tema istorică a piesei și faptul că această temă este primită cu mare mulțumire de public, de data aceasta foarte numeros.

În același an, înscăunarea domnitorului Mihail Sturza prilejuiește noi manifestări teatrale. Primele care cinstesc numirea noului domn sînt « demoazelele» din pensionatul d-nei Garet. Ele dau o reprezentație în casa logofătului T. Balș duminică 29 iulie 1834, dar nu în romînește, ci în limba franceză, aceasta fiind limba de predare în majoritatea școlilor particulare din Iași. Se constată în presă, cu acest prilej, « sporul minunat» ce au făcut elevele în arta declamației. Precizarea duce la presupunerea că spectacolele școlare între 1816 și 1834 sînt mai numeroase decît cele care ajung la cunoștința noastră, altminteri elevele n-ar fi avut cum să ajungă la acel « spor minunat», de care vorbește *Albina*. În ziua de 26 august 1834 se produc în *Teatrul de varietăți* diletanții de sub « îngrijirea» lui Asachi. Ei

[70] V. *Albina românească*, 1832, nr. 97, p. 388.

Fig. 96. — Afișul Teatrului de varietăți pentru reprezentarea piesei Orest, *în 1837.*



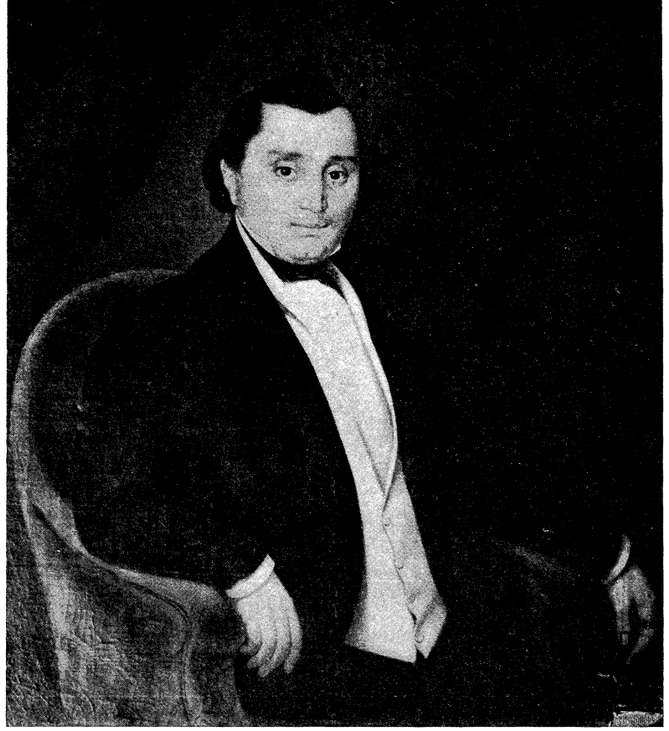


Fig. 97. — Matei Millo, portret de N. Levaditi.

reprezintă piesa *Dragoș, întîiul domn suveran al Moldovei*, o dramă eroică avînd la bază fapte istorice. Asachi găsește momentul potrivit pentru a trece de la pastorale naiv-sentimentale la subiecte inspirate din istoria patriei. Oricît de limitate din punctul de vedere al concepției ce le stă la bază, piesele istorice ale lui Asachi au influență asupra spectatorilor, făcîndu-i să cugete simultan la trecutul de glorie și la starea grea a țării în acel timp.

Cîteva luni mai tîrziu, la 8 noiembrie, elevii pensionului Quenim pregătesc un spectacol la *Teatrul de varietăți*, cu piesa *Sărbarea ostășească*. Autor și interpret principal este tînărul în vîrstă de 20 de ani Matei Millo. Deși elevii învață la școala dascălului francez Quenim, compunerea se joacă în limba romînă. Izbînda aceasta se datorește și lui Matei Millo, dar mai ales curentului național ce pătrundea în cercurile progresiste ale tinerimii.

După ce atrage luarea aminte a publicului din capitală asupra teatrului, Millo continuă a da imbold spre o viață teatrală și în provincie. La Horodniceni, în casa lui Nicolae Canta, se joacă la 25 septembrie 1835 piesa *Piatra teiului*, în care Millo interpretează primul său rol de compoziție: un bătrîn prisăcar. Tot aici el cîntă bucata *De cîte ori în cursul vieții* (transcrisă de Elena Asachi pe melodia *Te souviens-tu, disait un capitaine)* cu atîta foc, încît, pe lîngă aplauze, culege și «lacrimi de la numerosul public ce azista»[71]. Viitorul actor continuă acest gen de spectacole și în același an compune și joacă *Poetul romantic* și *Postelnicul Sandu Curcă*, piese ce-i atrag din ce în ce mai mult oprobiul boierimii și al familiei, datorită accentelor de critică antiboierească ce erau cuprinse în ele. Este perioada în care Millo începe să ia în rîs moravurile clasei sale, să treacă peste prejudecățile de familie și să îndrăgească tot mai mult scena, căreia i se va dedica mai tîrziu.

Se constată din cele arătate pînă aici că primele spectacole în limba romînă și mai ales primele piese originale, chiar dacă parțial influențate de teatrul străin, sînt plămădite din întîmplări autohtone, iar în ele se strecoară aluzii critice la adresa anumitor tipuri sociale. Din păcate însă, majoritatea pieselor se joacă în cercuri foarte restrînse și nu se tipăresc imediat, ci rămîn în manuscris. Neajungînd la cunoștința unor cercuri mai largi, ele nu pot stimula nici producerea altor piese, nici sporirea interesului public și crearea unui puternic curent de opinie favorabil teatrului în limba națională.

Cu primele spectacole și primele piese moldovenești se ridică prima generație de actori moldoveni, unii diletanți, alții viitori profesioniști. Urmează a fi pomeniți ca pionieri

[71] T. T. Burada, *Elena Asachi*, în *Convorbiri literare*, XXI, 1887, nr. 7, p. 639.

în arta scenică la noi începătorii de la 1816, cei dintîi cuvîntători de limbă romînească pe o scenă de teatru. Aceștia sînt d-na Șubin, născută Ghica, (Hloe) fratele ei (Mirtil) și Costachi Sturza (Lizis). Lor li se adaugă Dimitrie Gusti, Ghiță Căliman și Alexandru Asachi, figuranți în piesa *Serbarea păstorilor moldoveni*. Trebuie citați de asemenea: Matei Millo, A. Mavrocordat, Filadelf Quenim, I. Crupenschi, C. Vîrnav, T. Brăiescu, I. Diamandi, I. Docan, I. Negri, C. Crupenschi, I. Brănișteanu, I. Alecsandri, D. Diamandi, T. Docan și A. Kogălniceanu, care iau parte la reprezentarea piesei *Sărbarea ostășească*, precum și Nicu Canta, care împreună cu Matei Millo și Alexandru Asachi interpretează piesa *Piatra teiului* în serbarea de la Horodniceni.

Mulți dintre tinerii aceștia fac teatru pentru a se distra. Alții însă, ca Gh. Asachi sau Matei Millo, au conștiința importanței culturale a acestor reprezentații. În jurul lor se constituie un grup de actori amatori, nucleu al viitoarei școli teatrale profesioniste din Moldova. Unul dintre cei dintîi mari actori care debutează peste cîțiva ani este Nicolae Luchian[72].

În legătură cu felul de «interpretare» al primilor actori romîni ocazionali lipsesc amănuntele. Singurele surse de «inspirație» ce le stau la dispoziție sînt spectacolele lui Fouraux ori Hette, pe care tinerii Matei Millo, Alexandru Asachi și ceilalți le urmăresc, neîndoios, nu numai ca simpli spectatori, ci cu luarea aminte a celor care vor să «prindă» cîte ceva. De altminteri, o cronică mai tîrzie îndeamnă chiar pe elevi să ia ca model pe actorii francezi în ceea ce privește declamația și gesticulația. Aceasta nu înseamnă să imite în întregime ceea ce văd la teatrul franțuzesc, ci să deprindă doar unele elemente de ordin tehnic: mișcare în scenă, intonație, gestică etc. Problema formației primilor actori din Moldova trebuie înțeleasă ca o îmbinare de elemente autohtone cu altele străine, fondul original fiind predominant asupra împrumuturilor. A vorbi de «regizori» în această perioadă este prematur. Cei care au atribuții asemănătoare celor ale regizorului sînt, pentru această epocă de început, Gh. Asachi și M. Millo.

Cu timpul, dezvoltîndu-se literatura dramatică originală și formîndu-se o generație de actori stabili, teatrul romînesc primește un impuls nou și, o dată cu trecerea dincolo de cadrul strîmt al saloanelor, crește eficiența sa socială. Ceea ce întîrzie nașterea și consolidarea teatrului este lipsa de susținere din partea autorităților. Reprezentațiile în limba națională sînt lăsate pe seama entuziasmului unor amatori, manifestările artistice populare nu sînt încurajate; se știe cît de prigoniți sînt adeseori, mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin tîrguri și pe la bîlciuri, artiștii păpușari, pentru ale lor versuri satirice și glume înțepătoare îndreptate împotriva unor înalte ipochimene ale vremii.

Conservatorul filarmonic dramatic

2. Au fost pomenite o seamă de încercări și străduințe din partea intelectualității și a tineretului pentru formarea teatrului romînesc cult în Moldova. Se știe că printre factorii primordiali care asigură viața unui teatru se numără repertoriul și actorii. Permanența unei trupe naționale de actori este o problemă a cărei rezolvare depinde în mare măsură de învățămîntul de specialitate.

După 1830 există în Iași cîteva săli în care se poate juca teatru, există cîteva piese romînești, o mînă de diletanți entuziaști, dar lipsește încă acea instituție care să dea tinerilor o pregătire profesională temeinică. Este un lucru dificil nu numai din pricina lipsei cadrelor didactice și a sprijinului material, dar și fiindcă a înființa o școală pentru pregătirea

[72] Ca diletant, N. Luchian va apărea pentru prima dată în luna ianuarie 1838 într-o piesă în limba romînă, împreună cu doi dintre elevii Conservatorului: D. Gusti și G. Stihi (T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915, p. 155).

actorilor înseamnă a recunoaște oficial actoria ca îndeletnicire cel puțin tot atît de onorabilă și îngăduită ca « grămăticia » sau ingineria hotarnică.

Datorită, în bună parte, și neobositului om de cultură care este Asachi, greutățile sînt trecute și, ca o încununare a eforturilor ce începuseră cu aproape un sfert de veac în urmă, ia ființă în 1836 primul Conservator filarmonic-dramatic din Moldova, după ce în 1834 în Țara Romînească se puseseră bazele Școlii filarmonice. La început, Conservatorul este mai mult o școală particulară, întrucît nu figurează în bugetul statului, iar cheltuielile sînt acoperite dintr-un fond strîns prin subscripție. Ulterior, Conservatorul primește din partea Eforiei două sute de galbeni pe an.

Ca și la Filarmonica din București, și aici elevii și sprijinitorii sînt romîni, numai unii dintre profesori sînt angajați dintre specialiștii străini. Comitetul de conducere al școlii este compus din Ștefan Catargi, Vasile Alecsandri (tatăl poetului) și Gh. Asachi, penultimul deținînd și funcția de casier. Clasa de muzică are ca profesori pe Cervati și Cuna, cel dintîi, tenor venit în țară prin 1833, ocupîndu-se și cu dirijarea orchestrei. Clasa de declamație este condusă de Asachi. Secretarul Conservatorului și păstrătorul arhivei este Samoil Botezatu, același care preda limba germană la Academia Mihăileană. Școlii i se afectează un spațiu foarte modest: două camere, cîte una pentru fiecare clasă, și o a treia servind drept cancelarie și arhivă. Casa se află lîngă biserica Sf. Ilie din Iași.

Cursurile încep la 15 noiembrie 1836 și se țin de patru ori pe săptămînă: dimineața pentru « dame și tinere », iar după amiază pentru tineri. Iată numele celor care îndrăznesc să înfrunte prejudecățile vremii și-și dăruiesc cîțiva ani artei dramatice: d-nele Lang, Hostie și Elisabeta Fabian, d-rele Eufrosina și Maria Corjescu, Maria și Ruxandra Ciuhureanu, Smaranda Dăscălescu, Anica Poni, Ana Clugher, Ana Metzker, d-nii Theodor Stamati, Iancu Alecsandri, Nicu Casu, Enuță, Ghiță Căliman, Dimitrie Gusti, Ioan Albineț, Nicolae Gh. Măcărescu, Dimitrie Sterea, Emanoil Idieriu, Leon Filipescu, Gh. Stihi, Ioan Gheras, Dimitrie Gherghel, Ioan Ionescu, Nicolae Verdeanu și I. Dimitriu [73].

Învățămîntul nu este exclusiv teoretic. În scopul de a deprinde pe elevi cu scena, se prevăd de la început aplicații practice pe texte. După cum explică *Albina românească*, rostul acestui așezămînt este de a ajuta la dezvăluirea talentelor, oferindu-li-se totodată elevilor prilejul de « a se practisi » în cîteva piese ce urmează a fi înfățișate publicului chiar în decursul anului școlar. Pe de o parte școala, profesorii, lecțiile, pe de alta « practisirea » și pilda vie a trupei lui Fouraux fac ca elevii să progreseze repede, așa încît la numai 14 săptămîni de la începerea cursurilor ei pot să apară în primul lor spectacol public, în ziua de marți, 23 februarie 1837. Se joacă piesele lui Kotzebue, *Lapeirus (La Pérouse)* și *Văduva vicleană*, prima o dramă, a doua o comedie bufă, ambele în prelucrarea lui Asachi.

În *Văduva vicleană*, Asachi întreprinde chiar o localizare a numelor. Personajele se cheamă: madama Trandafila, dl. Boureanul, maiorul Tulbure etc. Spectacolul începe cu un *Prolog* alcătuit de Asachi, în care, după cum spune afișul, « vor figurarisi Ghenius, Zîna Moldovei și Apolo cu muzele » [74]. *Prologul* înfățișează pe Ghenius ducînd de mînă pe Zîna (Moldova) și îndemnînd-o să-și croiască drum spre artă, fără a pierde din vedere să-i atragă atenția: « . . . Aspră-i calea care duce către muntele Parnas » [75]. Biruința în artă este grea și cere totodată jertfe; pentru cel ce este însă vrednic patriot nu există obstacole:

« Nu, acel ce-n sîn păstrează de virtute o scînteie,
Pentru-a patriei folosuri nu se teme ca să pieie » [76].

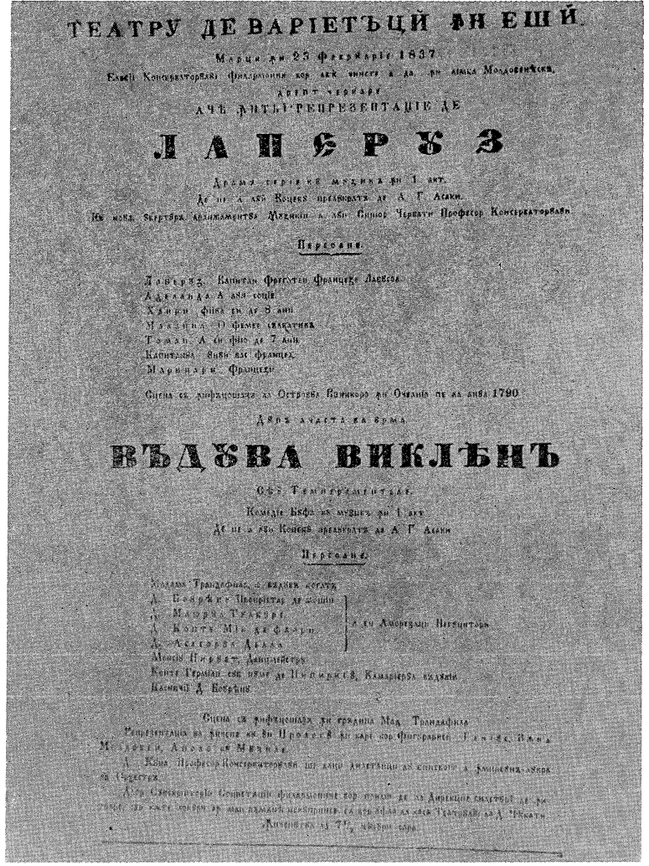
[73] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 169.
[74] *Ibidem*, p. 173.
[75] Gh. Asachi, *Culegere de poezii*, p. 31.
[76] *Ibidem*.

Zîna (Moldova) se pătrunde de cuvintele lui Ghenius și, sfidînd primejdiile ce pot să se ivească, decide:

« Eu aleg pietroasa cale, care
văd că s-au deschis.
De-oi pieri, frumoasă-i moartea
pentru-un lucru evghenis » [77].

« Decorațiile » pentru toate bucățile sînt « zugrăvite » de pictorul Valeri. Demn de remarcat în acest spectacol al elevilor Conservatorului ieșean este mai ales scopul lui național, cu toate că piesele jucate nu sînt originale. Făcîndu-se ecoul publicului, *Albina* consideră reprezentația plină de promisiuni pentru formarea unui *teatru național* și, totodată, un bun prilej pentru ca înstrăinații de limba patriei să-și dea seama de frumusețea și armonia graiului și a cîntecului romînesc.

Cu spectacolul din 23 februarie 1837, se face trecerea spre o nouă etapă în istoria începuturilor teatrului romînesc din Moldova. Pînă în 1836 cunoaștem spectacole ocazionale, prilejuite de felurite sărbători sau evenimente politice, date în cinstea lui Kiselef ori a domnitorului sau poruncite de vreun boier, în orice caz puține și răzlețe. De acum înainte, datorită faptului că există o școală teatrală care asigură scenei actori din ce în ce mai pregătiți, se poate vorbi de începerea unor stagiuni, foarte sărace — e drept —, uneori numărînd doar cîteva reprezentații, dar stagiuni cu actori angajați, cu un repertoriu, cu un serviciu de afișaj, ba chiar și cu o rubrică de cronici dramatice în presa timpului. Este perioada în care Conservatorul filarmonic-dramatic se bucură de sprijinul unor particulari [78] și, într-o oarecare măsură, și de cel oficial.


ТЕАТРУ ДЕ ВАРІЕТЪЦІ ЪН ЕШІ.

ДАПЕРУЗ

ВЪДУВА ВИКЛЪНЪ

Fig. 98. — Afiș: elevii Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași joacă în limba romînă pe scena Teatrului de varietăți piesele Laperuz *și* Văduva vicleană, *de Kotzebue, la 23 februarie 1837.*

Într-o adresă către Gh. Asachi se exprimă mulțumirea privitorilor pentru frumoasa izbîndă artistică de la 23 februarie 1837 și se înfățișează rugămintea de a se repeta spectacolul. Reprezentații ca aceasta sau ca cea care se repetă trei zile mai tîrziu, cu același program, dar cu mai mare mulțime de spectatori, au darul să îndrepte publicul spre « ținilizație ». I se recunosc deci teatrului chiar de pe acum, pe lîngă rosturile naționale, și scopurile sale cultural-educative, civilizatoare.

Existența Conservatorului are darul să stimuleze lărgirea repertoriului teatral. Pe lîngă lucrările create, traduse sau prelucrate în Moldova, repertoriul se îmbogățește cu 17 piese, tălmăcite, tipărite și jucate la București, pe care comisarul muntean Rasti le dăruiește,

[77] Gh. Asachi, *Culegere de poezii. Evghenis* « nobil ».
[78] C. Conachi, aflat printre susținătorii Conservatorului, dăruiește — peste suma prevăzută în subscripție — 36 de galbeni pentru mărirea fondurilor instituției.

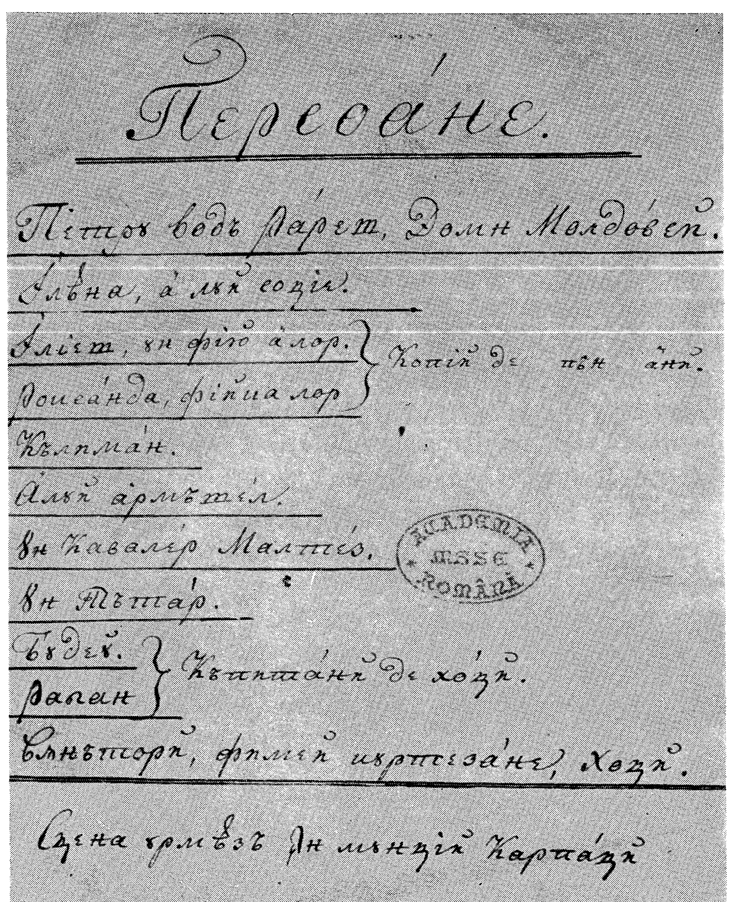
sub numele de Repertoriul Teatrului Național, direcției Conservatorului din Iași. Se fac și angajări de actori, recrutați — bineînțeles — dintre școlari. Un asemenea angajament, datînd din martie 1837, prevede pentru Elisabeta Fabian o remunerație de 100 de galbeni pe an și un «benefis» [79]. Elevul Gh. Stihi, care studiază filozofia la Academia Mihăileană și arta dramatică la Conservator, înaintează în aprilie al aceluiași an o petiție prin care-și oferă serviciile ca actor, cerînd totodată să i se fixeze și retribuția.

Concomitent cu dezvoltarea Conservatorului și a mișcării teatrale, se intensifică publicarea de piese. Publicul dorește nu numai să vadă spectacole, ci vrea să și citească textele jucate. Sub titlul *Repertoriul Teatrului Romînesc din Moldova*, Asachi tipărește piesele prezentate deja publicului. Chiar în prima jumătate a anului 1837 apare drama *Lapeirus (La Pérouse)*; acesteia îi urmează alte publicații, din care reținem: *Norma*, tragedie de F. Romani, Iași 1838; *Pedagogul*, comedie-vodevil de Kotzebue, Iași, 1839; *Fiul pierdut*, dramă de Kotzebue, Iași, 1839 — toate traduse și tipărite de Asachi în tipografia *Albinei*.

Spectacolele se montează greu și se joacă de puține ori. La această situație contribuie și vitrega stare materială în care este ținut Conservatorul. În timp ce acesta primește din partea domnitorului numai 200 de galbeni pe an, și aceștia drămuiți cu zgîrcenie, trupelor străine li se acordă cu mărinimie o subvenție anuală de 600—900 de galbeni.

În februarie și martie 1837 nu se mai cunosc alte reprezentații. La 8 aprilie, același an, « deși urma o ploaie mare », ieșenii umplu din nou sala teatrului spre a asista la cea de-a treia reprezentație a elevilor Conservatorului. Se joacă drama *Petru Rareș vodă* și comedia *Contrabandul* sau *Întunecimea de lună*, amîndouă «imitarisite» pentru scena moldovenească de Gh. Asachi. Comedia place și amuză, iar drama, care înfățișează un episod istoric din anul 1538, impresionează profund pe spectatori prin caracterul ei patriotic, insuflîndu-le mîndrie și « nobile sentimente ».

Fig. 99. — Personajele piesei Petru Rareș, *de Gh. Asachi; copie scrisă de Samoil Botezatu.*



Ca și în februarie, și de data aceasta se primesc rugăminți pentru repetarea spectacolului. Este limpede că o bună parte din publicul Iașului preferă spectacolele cu texte originale, mai ales cînd este vorba, ca în cazul dramei *Petru Rareș vodă*, de subiecte național-patriotice. Piesa se joacă din nou la 30 aprilie 1837, împreună cu o altă compunere, tot de Asachi, *Armindenea*, idilă cu cîntece și dansuri, alcătuită și reprezentată ocazional pentru sărbătoarea primăverii. Corurile, dansurile păstorilor și păstorițelor, tabloul prezentat de aceștia, urarea rostită de un bătrîn pentru fericirea obștii și florile presurate peste privitori au transformat seara într-o petrecere populară, care a întrunit unanima încuviințare. Cu această reprezentație se încheie *prima stagiune teatrală ieșeană regulată*.

Anii imediat următori nu dezmint începutul, cu atîta greutate făcut, așa încît istoria

[79] T. T. Burada, *op. cit.*, vol. I, p. 178.

Fig. 100. — Aprobarea Comitetului teatral pentru reprezentarea piesei Petru Rareș *de Gh. Asachi. În numele comitetului semnează C. Barozzi.*

teatrului consemnează cîteva stagiuni cu spectacole din ce în ce mai numeroase și mai variate. Numai în 1837—1838, de pildă, au loc peste 10 reprezentații. Iată cîteva dintre ele: *Pedagogul*, la 12 noiembrie 1837; *Dama mînioasă* și *Fiica lui Faraon*, la 25 noiembrie 1837; *Fiul pierdut*, la 14 decembrie același an. Piesele acestea, toate de Kotzebue, sînt traduse sau prelucrate de Gh. Asachi. În cursul aceleiași stagiuni se mai prezintă publicului o piesă mai veche, *Duca-hornarul*, a cărei traducere circula în manuscris de prin 1819.

O comparație între repertoriul jucat de Conservatorul din Iași și cel promovat de școala teatrală a Filarmonicii din București duce la constatarea că, în timp ce la București sînt reprezentate cu predilecție piese de Molière, Voltaire, Alfieri, deci lucrări cu un conținut critic sau purtînd mesaje de libertate, la Iași se acordă o mare preferință producțiilor minore ale lui Kotzebue. Aceasta se explică prin orientarea lui Gh. Asachi în problema repertoriului, orientare ce ține de profilul său cultural-politic.

Printre evenimentele cele mai remarcabile ale acestor ani se citează primul spectacol de operă cîntat în limba romînă, la 20 februarie 1838, semn că elevii progresează uimitor nu numai în declamație, dar și în studiul muzicii vocale. Se cîntă pretențioasa operă *Norma* de Bellini, de către elevii Conservatorului, în beneficiul și cu concursul profesorului lor Paolo Cervati. Trupa romînească este, desigur, departe de posibilitatea de a face concurență sau cel puțin de a rezista concurenței trupelor de operă străine, dar important e faptul că și în acest domeniu talentul muzical al moldovenilor iese la iveală.

Repertoriul teatral se îmbogățește an de an, ajungînd să numere 22 de bucăți, dintre care cea mai mare parte traduceri, prelucrări sau localizări. Influența bună a Conservatorului în viața teatrală a Moldovei se face deci simțită și pe acest plan. Doi dintre oamenii care răspund de existența și funcționarea Conservatorului, spătarul Vasile Alecsandri și aga Gh. Asachi, atrag atenția stăpînirii, într-un document oficial, asupra contribuției însemnate a școlii la sporirea numărului de piese în romînește: « . . . O asămine întreprindere (Conservatorul. — *N. ns.)* au îndemnat și pe tinerii scriitori a alcătui și a tălmăci în limba patriei piese dramatice » [80]. Iată titlurile cîtorva din acele lucrări: *Alzira* de Voltaire, *Camerierul la doi stăpîni (Slugă la doi stăpîni)* de Goldoni, *Lapeirus (La Pérouse)*, *Văduva vicleană*, *Pedagogul*, *Eduard în Scoția*, *Fiul pierdut*, *Boerinul întîia oară în capitală*, *Fiica lui Faraon*, de Kotzebue, *Dragoș vodă*, *Petru Rareș*, *Armindenea* de Gh. Asachi și altele.

[80] Arh. st. Iași, transport. 1 764, op. 2 013, dos. 976,fila 76.

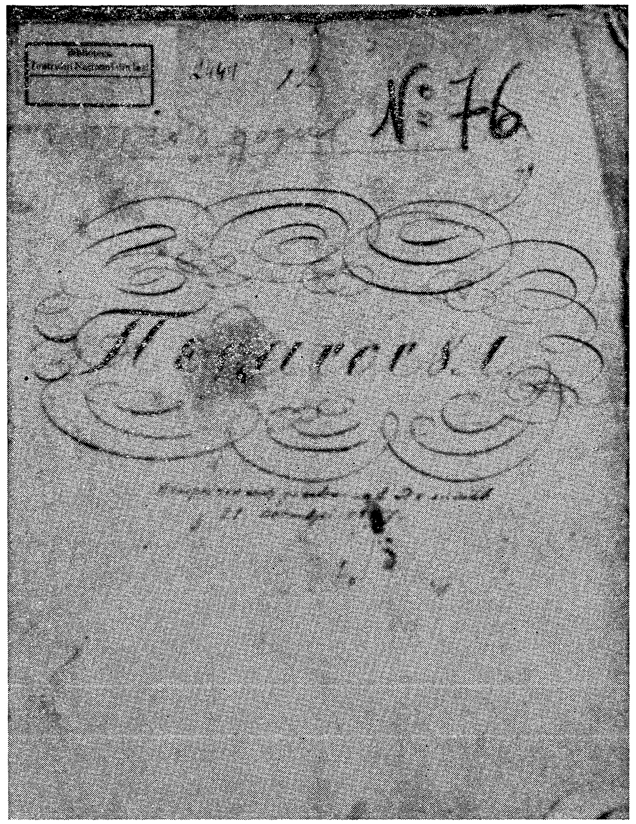


Fig. 101. — Pedagogul — *copertă manuscris, 1837.*

Succesele dobîndite de la înființarea Conservatorului fac obiectul unei relatări apărute în *Alăuta romînească*. Sub forma unei scrisori nesemnate, adresate unui anume Leon, redacția publică impresiile unui presupus călător francez, în trecere prin Moldova. Este de crezut că însemnările aparțin fie lui Asachi, fie vreunui alt membru al redacției *Alăutei*. Spicuiri din această scrisoare vădesc progresul înregistrat de teatrul ieșean într-un timp foarte scurt: « Cît aș fi dorit, scumpul meu Leon, a te vedea împărtășind cu mine simțirea plină de entuziasm ce m-a cuprins la una din reprezentațiile unde sătenii, în a lor port național, aduceau înaintea ochilor mei icoana acelor vechi romani păstori. (. . .) Tinerii moldoveni îndeobște reprezentează cu o potrivire și cu o siguranță cu care, precum știi, nu este dat la mulți oameni a se înfățoșa înaintea publicului pe sțenă »[81]. Autorul anonim își încheie scrisoarea cu regretul că această valoroasă lucrare artistică, pusă la cale de elevii Conservatorului, nu găsește sprijin și încurajare din partea tuturor, ba unele persoane socotesc nimerit a face din teatrul romîn « un obiect de critică nepotrivită, (. . .) disprețuitoare de giocul actorilor și actrițelor »[82].

Ostilitatea unor spectatori este de înțeles, dacă se ține seama că publicul nu are o compoziție omogenă. Este drept că pe măsură ce înaintăm în timp, publicul se lărgește, ajungînd să cuprindă și elemente ale burgheziei: negustori, meșteșugari, dascăli, tineri elevi, poate și oameni de rînd: slujitori, vizitii, care, ducîndu-și stăpînii la teatru, pătrund uneori la « galerie »; dar ponderea cea mai mare în alcătuirea publicului o are tot marea boierime. Or, față de succesele tot mai dese, de ridicarea unei prime generații de actori și cîntăreți

[81] Vezi *Alăuta romînească*, Iași, 7 noiembrie 1837. [82] *Ibidem*.

Fig. 102. — Afiș pentru reprezentarea pieselor Dama mînioasă *și* Fiica lui Faraon, *în 1837; pentru prima dată apare scris* Teatrul Național.

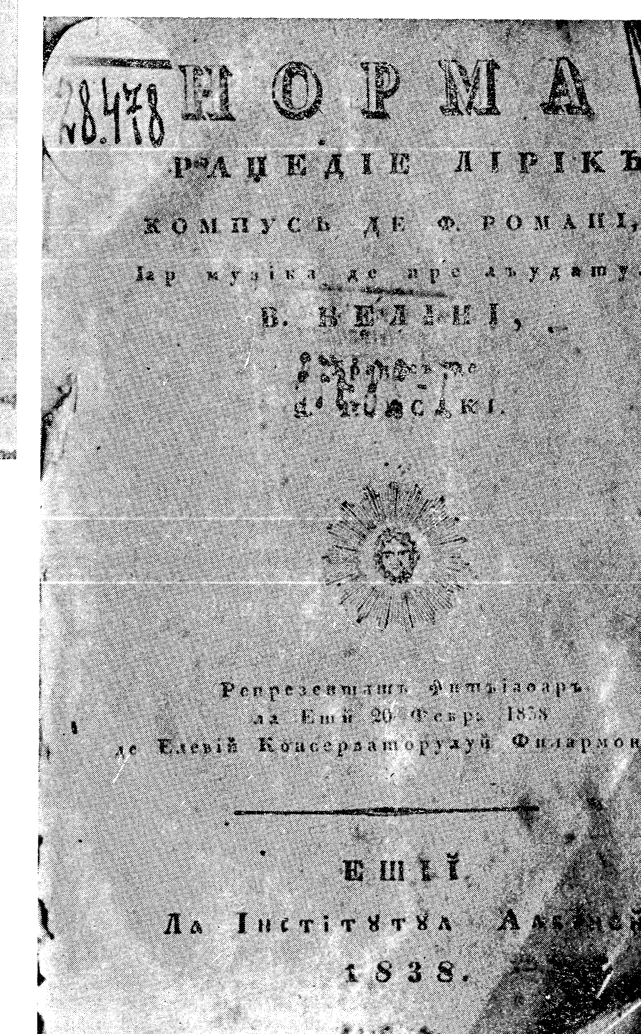


Fig. 103. — Afiș pentru reprezentarea operei Norma *de Bellini, de către elevii Conservatorului filarmonic-dramatic, 1838.*

semiprofesioniști și de trezirea unei opinii publice favorabile teatrului, clasa stăpînitoare începe să se neliniștească și să se înspăimînte la gîndul că teatrul ar putea deveni un instrument de luptă socială. În rîndul boierilor există însă atitudini contradictorii: unii tolerează Conservatorul numai atîta timp cît nu au motive să se îngrijoreze de rolul critic pe care-l va căpăta teatrul în viitor și îl socotesc un simplu mijloc de divertisment, bun pentru petrecerea timpului și alungarea plictiselii în serile lungi de iarnă. Alții, mai iubitori de cultură, mai luminați la minte și mai deschiși înnoirilor, încearcă să prelungească viața Conservatorului. Ei adresează direcției, la 30 noiembrie 1838, o suplică; în ea se subliniază bucuria cu care au fost primite reprezentațiile elevilor și mîhnirea obștei în fața perspectivei ca șirul spectacolelor să fie întrerupt. Totodată se arată că « lucrarea » începută de școala Conservatorului a favorizat și apariția cîtorva « alcătuiri » în limba romînă, care, cu timpul, promiteau să se înmulțească și să se perfecționeze. Semnatarii scrisorii insistă să se reînceapă reprezentațiile în romînește, considerînd de datoria « fiecărui patriot » să contribuie la susținerea lor din punct de vedere bănesc [83].

Direcția Conservatorului îndreaptă cererea primită către Departamentul Dinlăuntru, adăugîndu-i și o adresă semnată de Gh. Asachi și Vasile Alecsandri. În adresă, datată 15 februarie 1839, cei doi directori arată foloasele întreprinderii lor și cer și ei Ministerului « a înlesni mijloacele pentru urmarea și statornicirea acestui așezămînt pe alti temeiuri cari să vor socoti mai priincioase » [84].

Cu toate insistențele depuse pentru ca instituția să-și continuie viața, stăpînirea rămîne insensibilă. Printre boieri se află prea puțini « patrioți », așa încît nu se găsesc mijloacele necesare pentru întreținerea mai departe a Conservatorului. Ca urmare, acesta își încetează activitatea în primăvara lui 1839. Glasurile atît de înflăcărate ale elevilor amuțesc, pe scena teatrului nu mai răsună nici versurile lui Asachi, nici muzica lui Bellini.

Primul Conservator filarmonic-dramatic din Moldova este un centru de intensă activitate în slujba teatrului. În cadrul procesului de învățămînt și în manifestările artistice cu caracter public, profesorii și elevii militează pentru triumful limbii romîne în viața de stat și în toate instituțiile de cultură. Punînd în centrul activității sale ideea consolidării teatrului național, școala se preocupă în mod deosebit de pregătirea actorilor și a cîntăreților, făcînd astfel primul pas către profesionalizarea artiștilor și curmarea diletantismului. Prin răspîndirea gustului pentru teatru în pături din ce în ce mai largi și prin cucerirea simpatiei chiar a unor « fețe » boierești, Conservatorul creează un curent favorabil mișcării culturale îndeobște și teatrului în special și, cu toate că funcționează numai doi ani, reprezintă un important factor în propășirea teatrului național din Iași.

În această perioadă o nouă trupă străină, aceea a fraților Filhol, venită în Moldova de la Odesa în 1837, atrage protipendada ieșeană. Formația aceasta, ca și cele conduse de Fouraux și Hette, își elaborează regulamente teatrale, se bucură de subvenția anuală a guvernului, își primenește în permanență ansamblurile și oferă publicului din capitala Moldovei stagiuni regulate de operă și teatru. Autorii dramatici jucați sînt uneori Molière, Scribe sau Victor Hugo, dar baza repertoriului lor o formează lucrări dramatice de Bayard, Mélesville, Dinaux, Ducange, Souvestre, Paul de Kock etc. Iată și cîteva din piesele ce sînt jucate de actorii străini: *Școala femeilor*, *Angelo, tiranul Padovei*, *Treizeci de ani*, *Somnambula*, *Bărbatul văduvei*, *Derlindindin*, *Înturnarea lui Grenade*, *Toni*, *Bufonul prințului*, *Căsătoria imposibilă*, *Bărbatul minunat*, *Balul lucrătorilor*, *Leonide sau Bătrîna de la Surene*, *Interdicția*, *Cliffort hoțul*, *Paul Jones* etc

[83] Suplica este semnată de logofătul C. Sturza, logofătul N. Canta, spătarul N. Millo, aga I. Paladi, paharnicul N. Stîrcea, căminarul C. Negruzzi și alții, în total 30 de persoane (Arh. st. Iași, transport. 1 764, op. 2 013, dos. 976, fila 77).

[84] *Ibidem*

Reprezentațiile trupelor franceze, rusești, germane contribuie, fără îndoială, la dezvoltarea gustului pentru teatru în această epocă [85]. Spectacolele acestea satisfac într-o oarecare măsură pe puținii care cunosc limbi străine, în schimb cei care nu știu decît limba națională nu pot avea vreun folos direct de la asemenea reprezentații. Prin urmare, se simte tot mai mult necesitatea înmulțirii spectacolelor în limba romînă, pe care publicul le poate înțelege și din care are de învățat.

Teatrul după încetarea activității Conservatorului filarmonic-dramatic. Spectacolele lui Costache Caragiale

3. Încetarea activității Conservatorului pune teatrul ieșean în fața unui moment foarte critic. Moldova este pe punctul de a rămîne fără spectacole în limba țării. Conservatorul pregătise un număr de tineri care ar fi putut să continue opera începută de Gh. Asachi; le lipsește însă sprijinul oficial și totodată animatorul, organizatorul, cel care să le insufle încrederea în propriile lor forțe și să le stimuleze talentul. Din cauza aceasta, unii dintre ei se răzlețesc, alții încetează de a mai juca, alții, mai pasionați și mai îndîrjiți pentru cauza teatrului, folosesc orice prilej li se oferă pentru a apărea pe scenă, fie chiar și alături de actori străini. Se citează astfel cazul unor artiști romîni, foști elevi ai clasei de muzică vocală, care își dau concursul într-un spectacol prezentat de trupa italiană a lui Tomasoni și Delvivo. Trupa acestora, venind de la Odesa la Iași, dă împreună cu cea a lui Fouraux o reprezentație alcătuită din fragmente din opere. *Albina romînească* relatează că la reușita spectacolului contribuie și tinerii moldoveni, care cîntă în limba romînă corurile din *Norma*. Cu această ocazie, după cum comentează gazeta, « versurile italiene s-au întrunit cu cele romînești, înformînd cea mai frumoasă armonie » [86]. Asemenea manifestări sînt însă rare și ele nu pot suplini rolul unui teatru stabil.

Există un emoționant document al vremii, o scrisoare a lui C. Negruzzi către Gh. Asachi, în care toată această aspră stare de lucruri este descrisă cu adevăr și amărăciune. « Sărmanul teatru! El seamănă cu pruncul mic, frumușel, nevinovat și bolnav de strîns (iartă-mi te rog această comparație băbească); și unde avea trebuință de o bună căutare, de-abia ivindu-se și-a stîrnit în cap o droaie de dușmani strașnici și puternici. (...) Trebuie să știi, domnul meu, că noi sîntem de o fire foarte deșănțată; ne place a maimuți pe străini și de a ne defăima pe sine. Așa am fost pe rînd turcomani, grecomani, sau domnul știe ce încă; acum, din mila lui Dumnezeu, sîntem franțuzomani, poate curînd vom trece și Manha [87], în vreun balon aerostatic, și atunci ne veți vedea anglomani » [88].

Afirmația lui Negruzzi are un caracter vădit satiric, îndreptat nu împotriva publicului în general, ci a acelor spectatori, care, în înstrăinarea lor de ceea ce era romînesc, original, se entuziasmau la orice manifestare teatrală, numai să fi fost străină. Este și acesta un prilej de a arăta și a combate cosmopolitismul claselor dominante.

Pentru a se ajunge însă la acel teatru pe care-l doresc « cinci părți din public » [89], Negruzzi arată că este necesară o largheță în dirijarea chestiunilor bănești, așa încît să se poată cumpăra o clădire și întreține un conservator. Reorganizarea din punct de vedere material și tehnic a teatrului ar trebui să fie însă concomitentă cu o reorganizare artistică: să fie angajați actori profesioniști și să se facă o mult mai exigentă selecție a pieselor ce alcătuiesc repertoriul. În felul acesta, teatrul moldovean ar putea să reprezinte piese

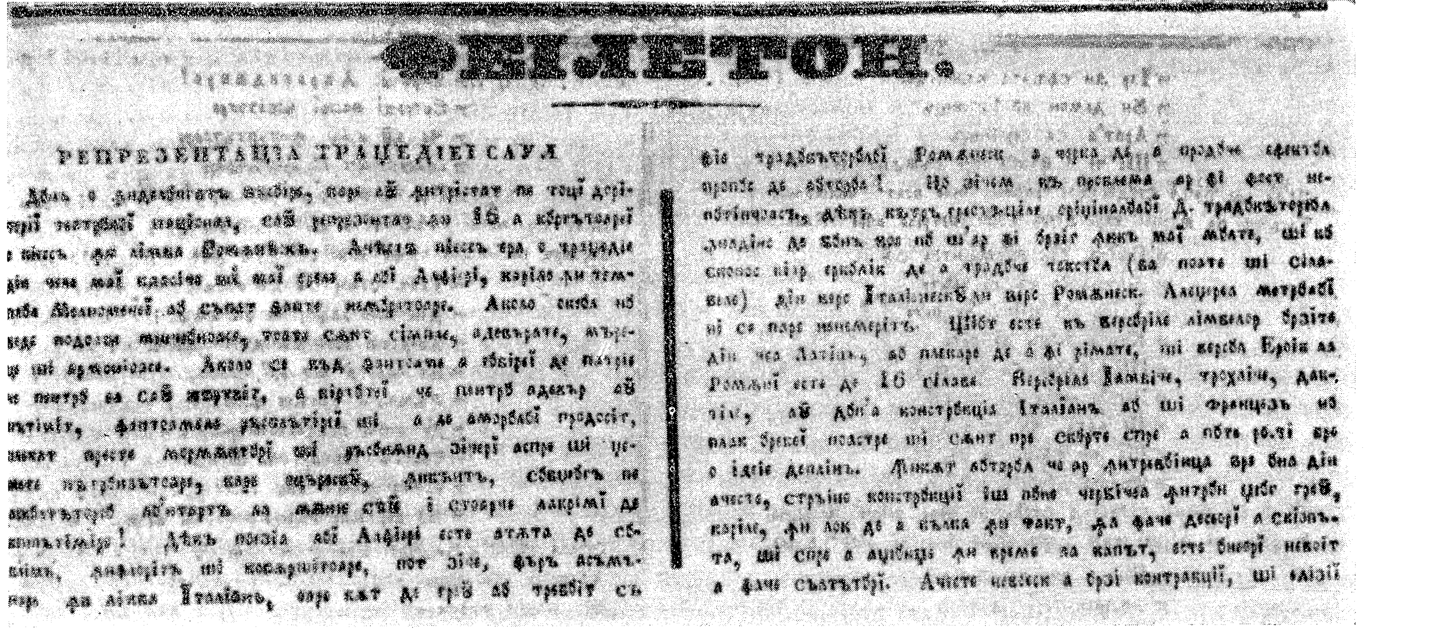
[85] Iată numele unora dintre artiștii străini care trec prin Iași în primele patru decenii ale secolului al XIX-lea: Ivan Karvovski, Andrei Serbulov, Petru Matiușevski, Melpemenski; le urmează Eugène, Eugènie, Eliza, Celestina, Jules și Paul (toți aparținînd familiei Hette), Valery Mommenet, Joseph Righetti, Pellier, Hyacinthe, Mouchelet, Alexis, Nicolina, Lieppe, Théodore Gaffrey, Lebrun, St. Jules, frații Baptist și Joseph Fouraux, soții Filhol etc.

[86] Vezi *Albina romînească*, 1839, nr. 23, p. 90.

[87] *Manha* « Canalul Minecii ».

[88] C. Negruzzi, *Scrisoare către Gh. Asachi*, datată 21 iulie 1838, în *Familia*, Oradea Mare, XXII, 1886, 1 iunie.

[89] C. Negruzzi, *Scrisoare către Gh. Asachi*, *loc. cit.*



ФЕЛЕТОН.

РЕПРЕЗЕНТАЦІА ТРАГЕДІЕІ САУЛ

« alese și potrivite cu gustul publicului, elegante nu triviale, comice nu bufoane (căci romînul nefiind măscărici nu-i place bufonăria), tragice nu sîngeroase » [90]. Reflecțiile acestea ale lui C. Negruzzi caracterizează cum nu se poate mai bine primele decenii de teatru romînesc cult în Moldova, fiind în același timp o sugestie și un imbold pentru continuarea activității începute de Asachi.

În această perioadă grea pentru teatrul moldovean, trece Milcovul, îndreptîndu-se spre Iași, actorul Costache Caragiale, format la școala teatrală a Filarmonicii din București. Costache Caragiale părăsește capitala Țării Romînești din cauza destrămării Societății filarmonice. Credincios vocației sale, el vine în Moldova (1838) pentru a-și pune talentul în slujba romînilor de dincolo de Milcov.

La Iași el este primit de oficialitate cu destulă răceală și neîncredere, deși aprecieri favorabile asupra priceperii sale în arta scenică apăruseră în paginile *Curierului romînesc* și putuseră să ajungă și la cunoștința intelectualității ieșene. În fața vitregei primiri, tînărul filarmonist (are 23 de ani) nu dă înapoi, ci se hotărăște să înfrunte provincia; el pornește către nordul Moldovei și se oprește la Botoșani. Aici are șansa să dea de un iubitor de teatru, Nicolini, director al școlii domnești din localitate. Acesta îi pune la dispoziție casa, în care Costache Caragiale amenajează o « sală » de teatru, a cărei capacitate nu depășește 40 de locuri. Se cunosc cîteva din piesele ce sînt oferite publicului în iarna anului 1838—1839: *Ștefan cel Mare*, presupusă a fi de Asachi, *Uniforma lui Wellington* de Kotzebue, *Plumper sau Amestecătorul în toate* de J. F. Junger, acestea două fiind traduse din limba germană de profesorul Samoil Botezatu încă din anul 1833 [91].

Ecoul reprezentațiilor lui C. Caragiale la Botoșani ajunge pînă în orașul de scaun prin intermediul *Albinei romînești*, care califică acțiunea lui C. Caragiale și Nicolini ca o « întreprindere națională ». Un anunț, dat sub forma unei corespondențe din provincie, înștiințează pe cititorii din capitală că publicul botoșănean întîmpină cu mare bucurie reprezentațiile modestei trupe. Cele cîteva spectacole organizate de C. Caragiale la Botoșani, deși lipsite de amploare și un public prea numeros, au o deosebită semnificație: întîi pentru că

[90] C. Negruzii, *Scrisoare către Gh. Asachi*, *loc. cit.*

[91] Nu se cunosc numele celor care, împreună cu C. Caragiale, joacă la Botoșani. Probabil este vorba de foști elevi ai Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași, cu care acesta ia legătura încă de la trecerea sa prin capitala Moldovei.

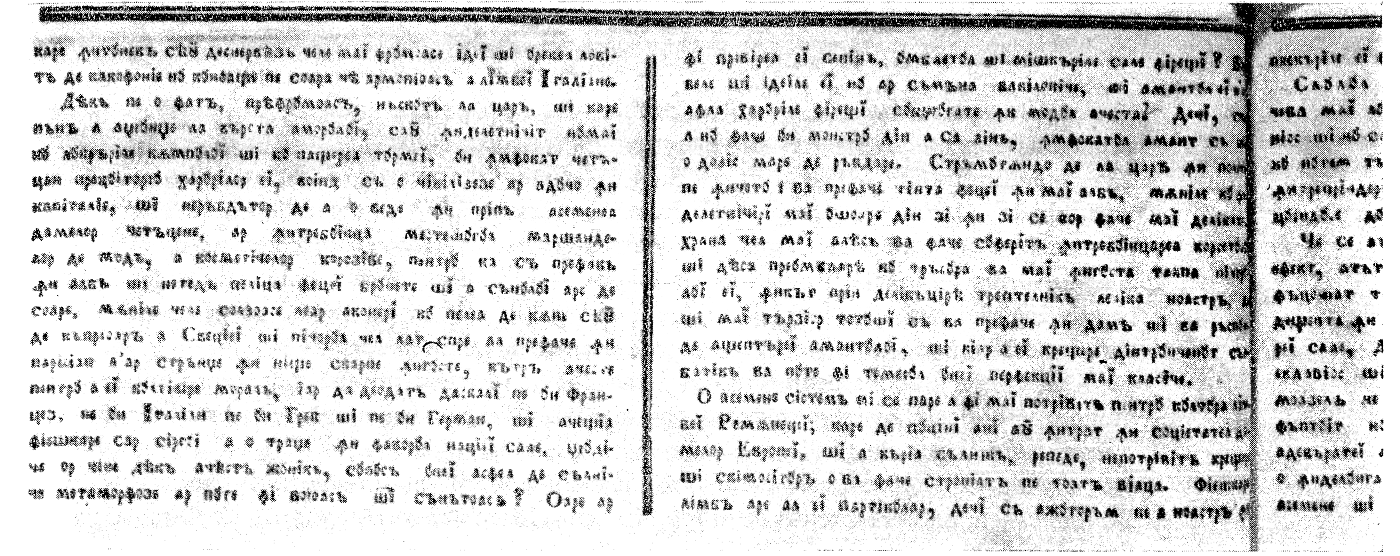


Fig. 104. — Articol despre reprezentarea tragediei Saul *la teatrul din Iași,* Albina romînească, *nr. 35 din 1839, p. 307.*

ele se dau sub denumirea de *teatru național* și al doilea pentru că sînt singurele reprezentații în limba romînă în sezonul teatral 1838—1839. Botoșaniul este în această « stagiune » unicul oraș din cele trei țări romînești în care se rostește limba patriei pe o scenă națională.

Reușita dobîndită în micul oraș de provincie îi netezește lui C. Caragiale drumul spre capitală, unde revine în vara anului 1839, de data aceasta fiind primit cu toată bunăvoința și încrederea. Știrile ajunse la Iași fuseseră de natură să schimbe opinia oficialității asupra actorului. El se bucură de sprijinul foștilor elevi ai Conservatorului, precum și al școlarilor din « clasul » de filozofie de la Academia Mihăileană, care, după o întrerupere de o jumătate de an, sînt fericiți să joace și să învețe, de data aceasta lîngă un artist romîn instruit, talentat, profesionist. La rîndu-i, populația Iașului îl înconjură și ea cu dragostea și prețuirea pe care le merită un actor profund devotat cauzei teatrului.

Repetițiile încep destul de tîrziu, la 6 august 1839, iar la 16 septembrie același an, adică după numai 40 de zile de studiu, are loc deschiderea stagiunii 1839—1840. Se joacă *Saul* de Alfieri, tradus în versuri de C. Aristia. După cum se vede, C. Caragiale tinde să îmbunătățească în primul rînd repertoriul ce se joacă pe scena moldoveană. *Saul* este un exemplu în acest sens și după el urmează *Vicleniile lui Scapin*, *Burghezul gentilom*, *Alzira* și alte opere de valoare clasică. Se încearcă astfel repararea unei slăbiciuni a activității lui Asachi în materie de repertoriu.

Sufletul spectacolului din 16 septembrie 1839 este C. Caragiale, « aplausurile » publicului merg spre el, dar și spre ceilalți interpreți, care calcă în picioare oprelіștile părinților și fac să reînvie timpul de glorie al Conservatorului. Dintre interpreți se impune atenției în primul rînd C. Caragiale, care, în rolul lui Saul, lasă impresia unui autentic « talent traghic, în poziții și gesticulații » [92]. Alături de acesta, *Albina* laudă pe Ioan Poni și Anica Poni pentru felul în care reprezintă pe Abner și respectiv Micol, dezvăluind aplecare spre teatru, talent și pricepere de a fi « făptuit nu ca pe sțenă », ci ca și cînd ar fi « părtași adevărați » [93] la cele ce se petrec în piesă.

În urma acestui prim succes, entuziasmul cuprinde din nou pe elevi, care se strîng în jurul lui C. Caragiale și formează o asociație, a cărei direcție și administrație o are Teodor Stamati, profesor de fizică și filozofie la Academia Mihăileană. Trupa își propune

[92] Vezi *Albina romînească*, 1839, nr. 35, p. 307.

[93] *Ibidem.*

să dea 12 reprezentații în cursul sezonului de iarnă și propunerea prinde viață grație animatorului ei.

Stagiunea 1839—1840 durează pînă la sfîrșitul lui martie, reprezentațiile avînd loc săptămînal. *Albina* consemnează cu bucurie această izbîndă, reprezentînd o veritabilă performanță realizată de o trupă românească permanentă: «... Plăcerea publicului de a auzi în limba națională producturi dramatice s-au vădit fieștecare dată, și această îmbrățoșare îngăduitoare au fost de îndemn diletanților la o întreprindere curat națională, spre a se sîrgui de a se face vrednici de asemenea razim puternic» [94].

În cursul «abonamentului» din iarna 1839, pe scena ieșeană sînt reprezentate mai multe piese decît fuseseră montate în toți cei cinci ani premergători. Astfel se joacă: *Vicleniile lui Scapin* de Molière, *Grădinarul orb*, traducere de Ioan Văcărescu, *Elevul Conservatorului* de C. Negruzzi, *Boierinul întîia dată în capitală* sau *Intermeț*o, *Nenorocita pețire a Boureanului*, amîndouă prelucrate după Kotzebue, *Furiosul*, prelucrare de C. Caragiale etc. Repertoriul este compus mai ales din comedii și vodevi'uri, fapt care-l face să fie extrem de accesibil și bine primit de public. La aceasta contribuie și faptul că textele sînt împletite cu diferite melodii. Este epoca în care muzica de scenă are o mare însemnătate în dezvoltarea teatrului. Concepută fie ca intermedii muzicale, cuplete, arii pentru bucățile teatrale ce se reprezintă, fie ca piese separate, intrînd în componența unor programe mixte, muzica are rolul de a mări accesibilitatea spectacolelor, de a le face mai atractive și mai populare. La început, autorii muzicali și instrumentiștii sînt străini: Iosif Herfner, Paolo Cervati, Cuna, Fr. Caudella, Vecsler etc. Unele dintre cele dintîi încercări componistice în Moldova se datoresc Elenei Asachi și sînt scrise pentru piesele soțului ei.

În perioada aceasta comedia, originală sau tradusă, stăpînește aproape în exclusivitate scena și pregătește terenul pentru apariția teatrului satiric al lui Alecsandri. Drama istorică se va dezvolta mai tîrziu, deși unele încercări în această direcție sînt făcute mai devreme de Gh. Asachi și Matei Millo.

Însemnările apărute în *Albina românească* pe marginea cîtorva spectacole au darul să ofere o imagine — sumară, dar suficient de elocventă — asupra stadiului artei noastre interpretative la acea vreme. Actorii moldoveni, stimulați de prezența și talentul lui C. Caragiale, se străduiesc să se apropie cît mai mult de arta maestrului lor, creînd spectacole care le atrag recunoștința privitorilor. Analize profunde, amănunțite asupra jocului actoricesc, lipsesc din paginile *Albinei*, în schimb sînt destul de frecvente aprecierile de ordin general, care consemnează succesul de public, ceea ce pentru epoca aceea reprezintă o mare victorie.

Înmulțindu-se, interpreții — fie amatori, fie semiprofesioniști, fie mai tîrziu chiar profesioniști — nu se mai mulțumesc cu un public restrîns, ci simt nevoia să-și prezinte spectacolele unor pături mai cuprinzătoare, în săli mai mari. Aproape de fiecare dată reprezentațiile naționale se bucură de primiri foarte călduroase din partea publicului. Cele mai gustate sînt la început dramele istorice, ca *Dragoș vodă* și *Petru Rareș*, de Gh. Asachi, *Sărbarea ostășească* de Matei Millo (în care este evocată figura lui Ștefan cel Mare), și faptul este explicabil: într-o perioadă de avînt general pentru formarea ideologiei naționale, a învățămîntului și a presei în limba națională, a unor instituții naționale (teatru, academii, conservatoare etc.), interesul pentru istorie este firesc. Mai tîrziu, același succes îl au și comediile, farsele, multe dintre ele conținînd aluzii satirice la adresa unor moravuri ale vremii.

Albina consemnează entuziasmul cu care sînt întîmpinate astfel de spectacole. Privitorii le urmăresc cu atenție și emoție, nu lipsesc de la piesele românești și aplaudă «peste

[94] Vezi *Albina românească*, 1840, nr. 6, p. 24.

măsură». Mihail Kogălniceanu atrage însă atenția că aplauzele publicului nu sînt totdeauna o dovadă că piesa este bună și spectacolul are suficiente calități artistice. Sesizînd că entuziasmul publicului este mai mare decît exigența și dîndu-și seama că un asemenea mod de a primi spectacolele românești putea constitui la un moment dat o frînă în dezvoltarea *artistică* a teatrului, Kogălniceanu face cîteva observații critice menite să ajute pe actori și pe conducătorul trupei a înțelege care sînt slăbiciunile și cum pot fi ele înlăturate, iar pe spectatori a-și ridica posibilitățile de apreciere. Lipsa de varietate a repertoriului, inexistența unui număr îndestulător de elemente actoricești, insuficienta pregătire a acestora, exagerarea declamației și gesturilor dincolo de limitele verosimilului, ale naturaleței «nesilite» sînt cîteva din neajunsurile care stînjenesc progresul artistic al teatrului.

Într-o cronică, aspră dar dreaptă, apărută fără semnătură în *Dacia literară*, dar aparținînd după toate probabilitățile lui Kogălniceanu, se scrie: «Piesele sînt rău alese, sfîșiate și rău întocmite; ilusia stenei nu este observată; cînd jocul actorilor, de nu a tuturor, dar sigur a celor mai mulți, este prost, decorațiile, costumele măcar ar trebui a fi frumoase și analoage cu cuprinsul pieselor; dar aceasta este cu totul dimpotrivă; de multe ori se înfățișează pe scenă, în tot ridicolul lor, cele mai mari anacronisme: costume, oameni, despărțiți prin veacuri întregi, se întîlnesc în reprezentațiile românești. Așa, în *Vicleniile lui Scapin* s-a văzut un husar din vremea lui Napoleon, un elegant muscadin din vremea lui Molière, o cochetă din zilele noastre» [95].

Cronica se încheie cu ideea că numai elanul, graba și bunăvoința în prepararea spectacolelor nu sînt suficiente. Mai trebuie în plus o mare dăruire, dublată de un studiu susținut și de o nețărmurită sete de cunoaștere. Principala preocupare a direcției trebuie să fie scopul moral și estetic, pentru aceasta actorii fiind nevoiți să facă de multe ori sacrificii. Altminteri, teatrul romîn ar fi sortit pieirii, prin decăderea de la artă la «păpușărie» O bună parte din cele semnalate de Kogălniceanu se datorește unor condiții obiective cum ar fi stadiul general de dezvoltare a literaturii și teatrului, inexistența unui învățămînt artistic permanent, dezinteresul, uneori chiar disprețul forurilor oficiale.

Critica aceasta, cu toată asprimea ei, vizează consolidarea teatrului pe baze artistice; nu urmărește dezbinarea actorilor, ci unirea și adăpostirea lor sub protecția statului; nu caută să semene descurajarea în inimile artiștilor și ale elevilor amatori, ci să-i stimuleze întru activitate rodnică, de autocultivare și pregătire profesională, pentru a putea cultiva la rîndul lor publicul. Toate aceste deziderate își găsesc expresie în programul de lucru al viitoarei direcții, formată din Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi și poetul Vasile Alecsandri, menită să conducă mai departe trupa română și să dea un impuls nou mișcării teatrale culte în Moldova în anii care premerg revoluției de la 1848.

TRANSILVANIA

În Transilvania, activitatea teatrală — ca, de altfel, întreaga mișcare culturală națională — are loc în condiții mai grele decît aceea din Moldova și Țara Românească. *Unirea* parțială a românilor cu catolicismul (1700), ca și politica «absolutismului luminat» (Maria Tereza, Iosif al II-lea) nu au avut drept rezultat satisfacerea doleanțelor de libertate ale populației românești. Iar respingerea brutală a primului program politic al burgheziei române — *Supplex libellus valachorum* — în 1791, îndreptat împotriva exploatării feudale, a lăsat deschisă calea mișcărilor de protest ale țărănimii ardelene la începutul secolului al al XIX-lea, accentuate și de puternicul ecou al răscoalei lui Tudor Vladimirescu.

[95] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, p. 213.

În lupta pentru eliberarea socială și națională a românilor din Transilvania, noua clasă ridicată o dată cu dezvoltarea relațiilor de producție capitalistă în primele decenii ale veacului al XIX-lea, burghezia, se sprijină pe masele țărănești în pregătirea revoluției de la 1848, căci interesele lor coincid pe plan larg în lupta pentru lichidarea principalelor contradicții din sînul orînduirii feudale. Deși burghezia este minată de divergențele naționale și timorată de perspectiva depășirii obiectivelor sale în desfășurarea revoluției, esența revoluționară a luptei antifeudale este favorizată de prezența intelectualității progresiste, din care fac parte elemente legate prin originea socială de țărănime și care militează pentru îmbunătățirea stării economice și sociale a maselor țărănești.

Ceea ce explică afirmarea mișcării culturale a românilor transilvăneni în perioada descompunerii feudalismului (sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea) este deci întărirea relațiilor capitaliste. Dar la aceasta se adaugă și orientarea către unitatea națională a românilor de dincolo de Carpați. Tendința permanentă de aici înainte de a privi ca realizabilă unitatea politică și culturală cu celelalte două țări române oferă o a doua explicație a avîntului mișcării și schimburilor ideologice-culturale cu Moldova și Țara Românească. Legăturile cu românii de dincoace de Carpați devin frecvente și se accentuează progresiv.

În lupta pentru dobîndirea de drepturi politice și naționale, noua clasă favorizează dezvoltarea de școli românești elementare, de școli medii și preparandiale, normale (Arad) și superioare (Seminarul din Blaj), în care se afirmă cultura și limba română și se cultivă preocuparea pentru literatura națională.

Dezvoltarea istoriografiei în sensul ideologiei progresiste a vremii contribuie la incontestabila lărgire a perspectivei istorice, în timp ce editarea unor publicații pentru popor îndeplinește acțiunea de culturalizare a țărănimii și păturii mic-burgheze *(Gazeta pentru țărani*, 1789; *Vestiri filozoficești și moralicești*, 1795; *Biblioteca românească* editată de Z. Carcalechi ș. a.). Pe aceeași linie de dezvoltare se impune treptat și mișcarea teatrală în prima jumătate a secolului al XIX-lea, precedată de unele manifestări de teatru ce avuseseră loc încă pe la mijlocul secolului anterior.

Școala ardeleană *și legăturile ei cu mișcarea teatrală din Transilvania*

1. În această atmosferă înnoitoare are loc și mișcarea culturală cunoscută sub numele de *Școala ardeleană*, ai cărei reprezentanți, istorici și filologi în același timp, S. Micu-Clain, G. Șincai, P. Maior, P. Iorgovici, precum și talentatul cercetător literar, filolog și beletrist I. Budai-Deleanu, și-au luat sarcina de a dovedi originea romană a poporului român în lumina documentelor istorice și lingvistice, precum și aceea de a contribui la slăbirea regimului feudal-catolic în descompunere. Cu toate limitele ei, Școala ardeleană a fost purtătoarea de cuvînt a ideologiei iluministe și, prin aceasta, o sprijinitoare activă pentru realizarea progresului social, pentru desființarea iobăgiei și obținerea drepturilor politice ale românilor transilvăneni. Exponenții Școlii ardelene au făcut loc în opera lor unor elemente de gîndire rațională alături de interpretarea istoriei naționale pe planul larg al întregii comunități a poporului român. Spiritul iluminist e prezent îndeosebi în scrierile lui Micu, prin afirmarea dreptului la libertate a maselor țărănești, iar la Maior prin combaterea dogmei «infailibilității» papale [96] și orientarea certă spre gîndirea și practica laică în viață. Combativ și neîngăduitor cu clerul, P. Maior e un spirit critic, la care concepția spiritualistă, deistă, se împletește pe alocuri cu unele nuanțe de gîndire materialist-mecanicistă. Trăsăturile comune operei acestor autori, cu toate limitările ei istorice, dezvăluie influența gîndirii iluministe a epocii. În unele cazuri,

[96] P. Maior, *Procanon*, ed. C. Erbiceanu, București, 1894.

reprezentanții acestei mișcări culturale depășesc idealismul raționalist prin aplicarea ideilor la evenimentele concrete ale istoriei poporului și prin concepția lor rousseauistă cu privire la înrîurirea naturii asupra sufletului uman. Școala ardeleană se înfățișează astfel ca o mișcare ideologică antifeudală, militantă pentru dezvoltarea culturii naționale, apărătoare a spiritului raționalist în interpretarea istoriei și vieții sociale, precum și a orientării laice, exprimînd ecoul luptei maselor românești pentru libertate. Reprezentanții iluminismului, în majoritate clerici, nu au putut exprima în operele lor ateismul; raționalismul laic și elementele de gîndire materialistă coexistă cu atitudinea de subordonare față de religie și de supunere față de regimul feudal al Imperiului habsburgic.

Pe plan cultural însă, o dublă acțiune de interferență reciprocă asigură legăturile între cele trei țări române. Schimburile de publicații — alături de trecerea unor fruntași ai culturii din Transilvania în Moldova și Țara Românească (Gh. Lazăr, A. Florian, A. T. Laurian) — contribuie la înflorirea culturii dincoace de Carpați, menținînd contactul direct cu românii transilvăneni; în timp ce ecourile culturii din Principatele Române în Transilvania contribuie la dezvoltarea literaturii proprii și a manifestărilor artistice teatrale ale populației românești.

Lupta pentru o limbă literară în slujba unității culturale a întregului popor a fost totodată — atît în Transilvania, cît și în celelalte două țări române — o luptă antifeudală, contribuind la unitatea politică a românilor și la anihilarea tendințelor separatiste ale nobilimii reacționare. În această luptă, în care se îmbină revendicările necesare emancipării sociale a țărănimii cu ideea de unitate națională, sînt alături, într-o acțiune comună, fruntașii vieții politice și culturale: N. Bălcescu, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, C. Bolliac, Al. Russo, Gh. Lazăr, G. Barițiu, S. Bărnuțiu și alții. Recunoașterea importanței literaturii și a istoriei naționale se întîlnește aici cu conștiința luptei pentru drepturile fiecărui popor la o viață națională liberă, împotriva prejudecăților și instituțiilor feudale perimate.

Începuturile mișcării teatrale românești în Transilvania de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, mai ales din primele decenii ale secolului al XIX-lea, au la bază în genere aceeași tendință de penetrație a culturii în popor, de răspîndire a ideilor progresiste ale burgheziei. Ca și teatrul german sau maghiar — primul îndeosebi favorizat de acțiunea oficială a Curții din Viena în timpul Mariei Tereza și al fiului ei, Iosif al II-lea — încercările de teatru românesc găsesc un climat favorabil în întărirea economic-culturală a noii clase legate de dezvoltarea capitalismului.

Este firesc ca românii din Transilvania să fi sesizat, în perioada afirmării burgheziei naționale în viața socială, rolul important al teatrului ca mijloc de întărire a conștiinței naționale. Dar începuturile teatrului românesc în Transilvania cunosc manifestări mai vechi. Astfel, după cum s-a văzut, istoricul german F. J. Sulzer relatează încă din anul 1782 despre existența unei comedii pastorale reprezentate la Brașov, probabil puțin înaintea acestei date, cu ocazia unei nunți în mediul populației sătești [97]. Cea mai veche scriere de teatru din Transilvania în limba română e un manuscris intitulat: *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, compusă în preajma anului 1780.

În ceea ce privește începuturile teatrului cult în Transilvania, se constată o relativă întîrziere a mișcării teatrale în raport cu dezvoltarea teatrului în țările române de dincoace de Carpați. Este adevărat că unele manifestări sporadice avuseseră loc încă la mijlocul secolului al XVIII-lea, în cadrul *teatrului școlar*, dar o activitate teatrală organizată nu va

[97] F. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens . . .*, t. III, Viena, 1782, p. 20—24.

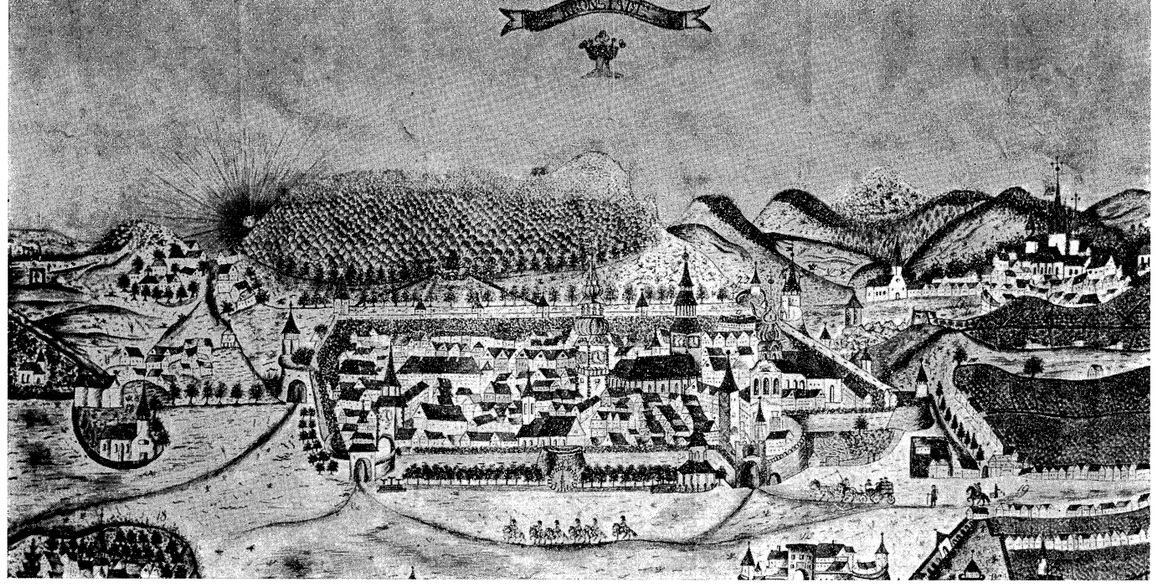


Fig. 105. — Vechiul oraș Brașov.

apărea decît în deceniile al 3-lea și al 4-lea ale veacului al XIX-lea, în legătură cu afirmarea ideii de unitate culturală și politică a românilor.

Această întîrziere a afirmării teatrului românesc în perioada începuturilor și a dezvoltării lui ca instituție și mișcare cultural-națională organizată în comparație cu mișcarea teatrală din Moldova și Țara Românească și cu teatrul celorlalte populații — minorități naționale — se datorește unor cauze istorice obiective. În primul rînd, trebuie menționată starea de inferioritate politică-socială în care era ținută națiunea română în cadrul cunoscutei « *unio trium nationum* ». De aici, un ritm mai lent în dezvoltarea modernă a burgheziei române în comparație cu burghezia naționalităților minoritare privilegiate; în al doilea rînd, se constată starea socială precară a unei mari părți din populație, la care se adaugă și lipsa sprijinului din partea acelor elemente din sînul populației în măsură să-l acorde. Barițiu, animatorul mișcării cultural-naționale din Transilvania la mijlocul secolului trecut, făcea încă în timpul activității sale publicistice de la Brașov, constatarea: « Pe cînd în capitalele țărilor vecine, între 1832 și 1837, teatrul românesc înaintase atît că, pe lîngă cel francuzesc sau italian, se prezenta și el de două ori pe săptămînă, pe atunci (. . .) abia se făcu la Blasiu cel dintîi început, iar la 1838 se făcură de asemenea începuturi și în Brașov » [98].

În fine, amintim drept o condiție limitativă dependența istorică a culturii românești de ortodoxie — mai puțin concesivă față de orice formă de înnoire culturală, implicit teatrul, spre deosebire de biserica catolică și cea protestantă, care, prin specificul activității școlare organizate, foloseau elemente teatrale în acțiunea lor propagandistică.

E locul să observăm totodată că, pe planul mișcării teatrale, se constată o permanentă înrîurire reciprocă între populațiile conlocuitoare din Transilvania, avînd la bază comunitatea de relații și interese economic-culturale ale burgheziei în perioada de accentuare a luptei antifeudale. Dar un factor de incontestabilă valoare pentru afirmarea teatrului românesc

[98] G. Barițiu, *Citeva aspecte în privința teatrului românesc*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 2 decembrie 1853.

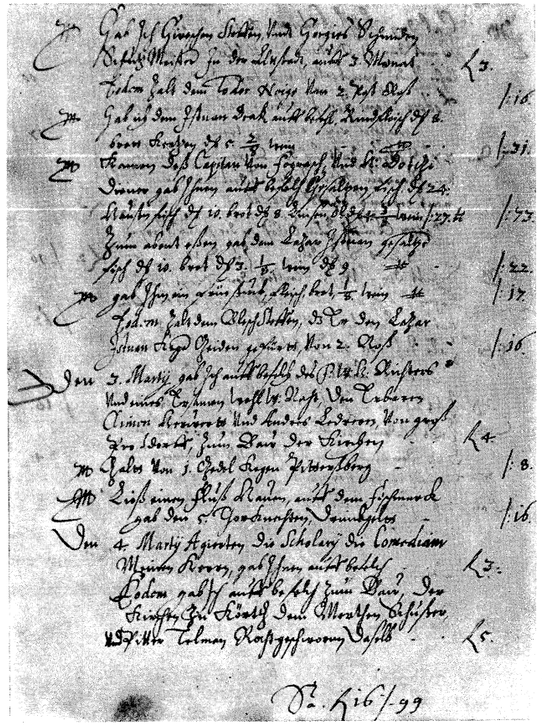
din Transilvania este legătura cu dramaturgia și teatrul din Țara Românească și Moldova, prin contact direct sau prin ecourile activității teatrale din aceste țări. Atît de puternică devine această interpenetrație culturală, încît același om de cultură transilvănean va nota în 1842, că legătura cu provinciile sud-carpatice a devenit un « magnet puternic ». Și relevînd valoarea patriotică a acestei apropieri, mărturisea că « scînteia la focul naționalității nu mai poate adormi în românii din Transilvania » [99].

Teatrul școlar, formă specifică de afirmare a începuturilor de teatru în Transilvania

2. Teatrul școlar din Transilvania are o veche tradiție în cultura umanistă, dezvoltată pe linia Reformei calvine și luterane, prin cultivarea modelului antic al pieselor lui Plaut și Terențiu prin reprezentații în limba latină. Opunînd formelor naive ale *misterelor* și *jocurilor de carnaval* construcții dramatice propriu-zise și căutînd a corespunde orientării generale a Reformei luterane spre o cultură în limba maternă în primele decenii ale secolului al XVI-lea, drama școlară părăsește în parte versiunea în limba latină și începe a fi scrisă și reprezentată în limba națională. Adoptat de colegiile iezuite în epoca contrareformei cu vădită tendință de propagandă catolică, teatrul școlar devine astfel un instrument de prozelitism în slujba fiecăreia din cele două biserici adverse, precum și de educare a tineretului.

Un moment hotărîtor pentru teatrul școlar în sînul populației germane îl constituie regulamentul liceului german din Brașov *(Ordinatio studii coronensis)*, alcătuit de inițiatorul Reformei luterane în Transilvania, umanistul I. Honterus, în 1543, prin care elevii școlii erau obligați a da anual cîte două reprezentații de comedie (« comediae duae semper institutae habeantur ») [100]. Reprezentațiile școlare se situează la variate intervale de timp: 1542 (Brașov), 1542 (Bistrița), 1572 (Sibiu), 1621 (Sighișoara) și 1624 (Mediaș), dar, cu excepția liceului din Brașov, nici una din celelalte școli nu prevede obligativitatea reprezentațiilor teatrale. Spectacolele școlare, care se dădeau în genere către sfîrșitul carnavalului, aveau loc în localul autorităților: pretoriumul (primăria) din orașele: Brașov, Bistrița și Sibiu, sala consistoriului la Sighișoara. Ele erau sprijinite de breslele acestor orașe [101]. Dar interesul pentru manifestările teatrului școlar se afirmă și în cercurile înalților demnitari [102]. Brașovul a fost centrul activității teatrului școlar german (se menționează 38 de titluri de piese religioase jucate pînă la începutul secolului al XVIII-lea) și tot aici s-a reprezentat și prima piesă originală a unui autor autohton: *Nunta lui Adam cu Eva*, scrisă de rectorul din Sibiu Mihael Pankratius, spectacol care a

Fig. 106. — Facsimil după textul comediei jucate de colegieni la Brașov, în 1619.



[99] *Gazeta Transilvaniei*, 1842, nr. 93.

[100] F. Teutsch, *Die siebenbürgisch-sächsischen Schulordnungen*, I, *1543—1788*, în *Monumenta Germaniae Pedagogica*, VI, Berlin, 1888, p. 7.

[101] E. Filtsch, *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, XXI, 1888, p. 7.

[102] Se citează faptul că eruditul comite Valentin Frank von Frankenstein, literat și sprijinitor al artelor, recomanda rectorului liceului sibian să se reprezinte unele piese din Terentius Christianus, drame biblice în stil terențian, compuse de dramaturgul olandez *Cornelius Schonaens* și jucate în limba latină (C. Albrecht, *Geschichte des evangelischen Gymnasiums in Hermannstadt*, în *Hermannstaedter Gymnasialprogram*, Sibiu, 1895—1896, p. 45).

făcut să iasă la iveală contradicțiile din sînul feudalismului pe linie religioasă (unitarieni, nobili calvini, precum și catolici). Pe lîngă unele drame, care par a fi creațiile vestitului maestru pantofar Hans Sachs din Nürnberg sau simple imitații ale acestora (*Saul*, 1645; *Romulus*, 1668; *Împăratul Iulian*, 1679 etc.), se cunosc o serie de piese scrise sub impresia principalelor evenimente ale vremii. Printre acestea, trebuie menționată traducerea germană a lucrării lui Martin Rinckart *Indulgentiarius confusus*, lucrare scrisă pentru a celebra victoria lui Luther asupra adversarului său catolic Tetzel (1683); de asemenea, drama hamburghezului Johann Rist: *Germania devastată și doritoare de pace*, inspirată din războiul de 30 de ani, precum și piesa unui autor transilvănean necunoscut, *Transilvania, care a fost pedepsită de Dumnezeu cu dușmanii care au jefuit-o și prădat-o pînă în ziua de azi*, compusă și reprezentată în 1673, după mai mult de un deceniu de la invazia turcilor în Transilvania.

Merită a fi reținut faptul că pe scena liceului german din Brașov s-a jucat în anii 1677 și 1687 — într-o traducere după versiunea prezentată de « comedianții » englezi ce ajunseseră pînă la Praga — drama lui W. Shakespeare *Titus Andronicus*.

În 1713 — după o activitate de 170 de ani —, teatrul școlar german e interzis însă printr-un ordin al prim-pretorului Brașovului,sub motivul îndepărtării elevilor de la studii și alunecării lor pe linia unei conduite imorale.

În același timp, o dată cu revenirea asupra interdicției ordinului iezuiților în Transilvania (1715), încep să se desfășoare reprezentații pline de fast în colegiile iezuite, ca instrumente de prozelitism catolic, « *pro propaganda fide* ». Se semnalează astfel la Sibiu în 1721 reprezentarea unei piese alegorice, cu zeități antice și personificări abstracte (Spes, Dolus), *Nunta geniului Transilvaniei cu epoca de aur*, care se încheie cu preamărirea guvernatorului austriac, dovedind astfel strînsa legătură între catolicism și statul habsburgic. Spectacolul cuprindea elemente de balet *(Saltus metalicorum, Saltus Fortunae)*, un *Chorus*, precum și un interludiu muzical — avînd ca subiect general cucerirea « lînei de aur » de către Iason. Asemenea reprezentații în școlile iezuite au avut loc pînă în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. La Mediaș au fost jucate în limba latină drame scrise de elevi, tineri nobili maghiari: *Pelopidas* (1755) și *Bogoros* (1756); la Bistrița, piesa *Filius prodiguus a patri discedens* (1756), primită cu răceală de burghezia germană; în fine la Timișoara, elevii liceului iezuit joacă în anii 1771—1772 o dramă istorică, *Cyrus*, și o pastorală alegorică, *Dramation Pastoritium*.

În liceele piariste și franciscane din Carei, Timișoara, Sighet, teatrul școlar a avut de asemenea o epocă de înflorire în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. Un rol important a jucat în acest sens colegiul franciscan din Șimleul Ciucului, unde s-au reprezentat 90 de piese, din care unele în limba maghiară, înfățișînd scene și personaje din viața poporului și marcînd chiar unele accente de critică a societății feudale. O activitate bogată pe linia teatrului școlar au avut colegiul reformat din Tîrgu-Mureș și cel din Aiud, acesta din urmă (unde s-au jucat piese de Molière și Voltaire) contribuind la înființarea teatrului din Cluj.

Cuprinzînd, alături de dialoguri dramatice și piese istorice și religioase, elemente muzicale și coregrafice, teatrul școlar poate fi considerat drept precursor al mișcării teatrale organizate în mediul populației romîne, maghiare și germane.

Teatrul în școlile romîne: activitatea diletanților de la Blaj

3. În mediul populației romînești, începuturile teatrului școlar au întîmpinat aceleași dificultăți de ordin politic ca și învățămîntul în limba romînă. Deși Iosif al II-lea recunoscuse romînilor necesitatea de cultivare prin școli proprii, iar primele decenii ale secolului al XIX-lea marchează momentul inițial al pătrunderii « iluminismului » în cultura

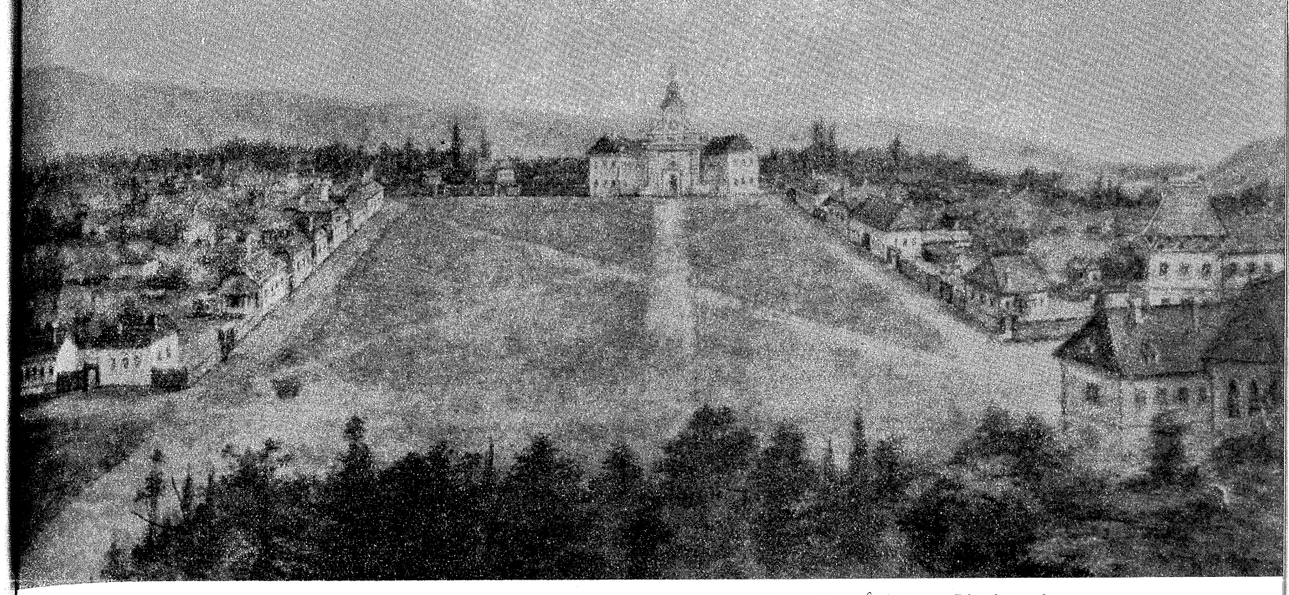


Fig. 107. — Înfățișarea Blajului vechi.

transilvăneană, totuși politica expansionistă, prozelitistă a catolicismului — susținută de Curtea imperială de la Viena — transformase instituțiile școlare într-un instrument de catolicizare, extinzînd în toate școlile învățămîntul în limba latină.

Constrînși astfel a frecventa liceele cu limba de predare latină, romînii preconizau constant necesitatea unui învățămînt în limba maternă, avînd de luptat totodată și împotriva presiunii ungurilor, care — după « dieta » din Cluj (1790) — reușiseră să impună oficial limba maghiară în instituțiile de stat. Contrar aspirațiilor naționale, elevii romîni din gimnaziile și colegiile catolice audiau deci cursurile predate în limba latină. Lăudabilele eforturi ale episcopului Inochentie Micu, ale lui Petru Pavel Aron, Gr. Maior ș.a. de a lărgi problema școlară pe planul implicațiilor ei sociale, relevînd legitimitatea drepturilor politice și libertăților culturale ale celei mai numeroase populații din Transilvania, rămaseră fără efect.

În această situație, elevii romîni ai liceelor catolice au folosit inițiativele acestor școli pe plan cultural. Astfel puternica tradiție a teatrului școlar din Transilvania nu a rămas limitată la activitatea colegiilor reformate și iezuite, în scopul afirmării numai a culturii germane sau maghiare. Populația școlară romînească a fost atrasă spre teatru și s-a afirmat în această direcție, contribuind la manifestările teatrului școlar în secolul al XVIII-lea. Elevii romîni au cunoscut tehnica reprezentațiilor școlare, pe care le-au valorificat apoi ei înșiși în avantajul culturii romînești, făcînd să pătrundă în cadrul propriilor manifestări teatrale un public intelectual din afara școlilor. O dovadă în acest sens o constituie acțiunea lui M. Halici, ctitorul Colegiului reformat din Caransebeș, director al școlii reformate din Orăștie, care pe la mijlocul secolului al XVII-lea contribuie cu bani și daruri la afirmarea elementelor romînești în spectacolele teatrului școlar, traducînd pentru a fi reprezentat un *Cantico di amore* (Kantek rumanesku de dragoste). În același timp, în actele Colegiului reformat din Aiud (înființat în 1662) figurează nume autentic romînești de interpreți în cadrul serbărilor școlare cu elemente dramatice: Baciu, Balea, Bariț Bocșa, Borza, Sinca,

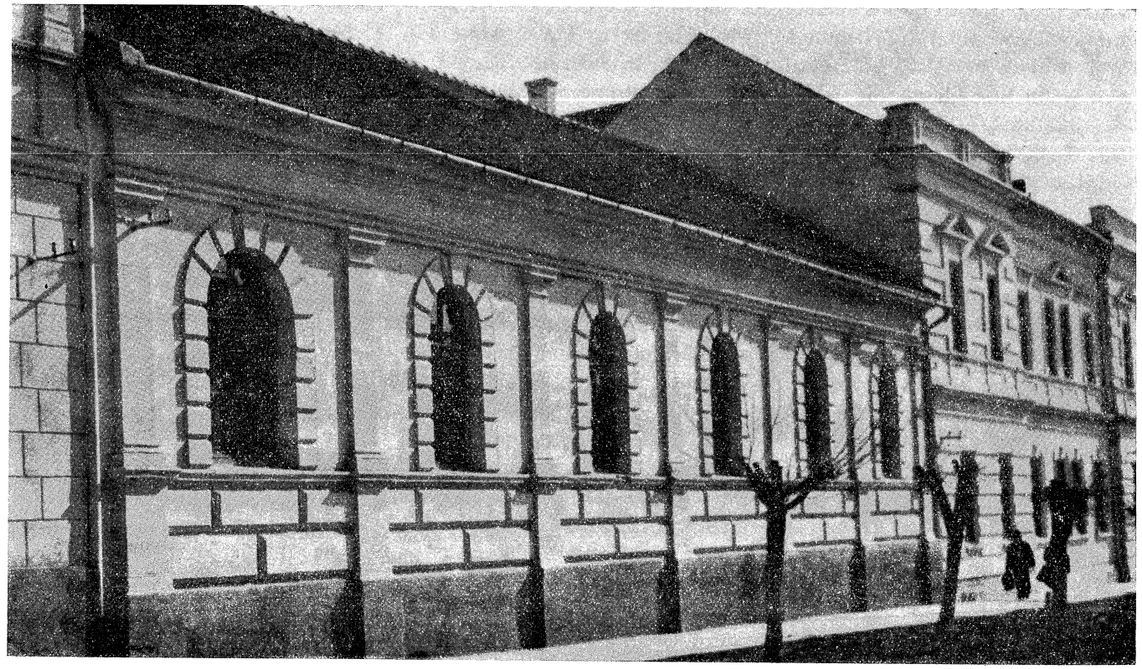
Furca, Vaida ş.a. [103]. Totodată unele şcoli confesionale catolice au profesori şi elevi romîni. Alături de patronul ordinului piariştilor din Timişoara, la liceul piarist înfiinţat în 1790 figurează ca profesori: Cosa Iacob şi Al. Tămîian, romîni din Banat, cu studii făcute la Roma, iar elevii dau răspunsuri în limba romînă la serbările şcolare şi la corurile din biserica romînă unită [104].

Cea dintîi încercare de a crea un teatru romînesc cu un început de relativă stabilitate are loc la gimnaziul din Blaj, la care fusese numit director Gr. Maior în 1754, după transformarea şcolii catolice în gimnaziu. Om de mare cultură, care făcuse studii la colegiul *De propaganda fide* din Roma, doctor în filozofie şi teologie, Gr. Maior a susţinut cu burse la învăţătură pe elevii fruntaşi ai şcolii (G. Şincai, S. Micu-Clain şi P. Maior) în cadrul *Fundaţiei şcolarilor din Blaj*, înfiinţată de el în acest scop. Aici s-a luptat cu perseverenţă pentru întemeierea « primei scene stabile romîneşti », după expresia lui G. Barijiu. Datele relatate de numeroase izvoare arată că în anul 1755, pentru întîia oară, teatrul şcolar îşi extinde activitatea dincolo de obişnuita sferă limitată la publicul de profesori şi elevi. Blajul devine acum un adevărat centru cultural şi naţional. Aici activitatea culturală pulsează într-un ritm mai accentuat decît în alte şcoli romîneşti. Alături de unele presupuneri cu privire la un spectacol în limba romînă, care ar fi fost jucat la Blaj la mijlocul secolului al XVIII-lea, trebuie menţionat turneul elevilor din Blaj cu o *comoedia ambulatoria alumnorum* în localităţile apropiate. Grupul de elevi, constituit într-o adevărată trupă de actori, costumaţi în haine după obiceiul comedianţilor *(in vestibus, veluti ad comedias inducuntur, induti sunt)*, reprezentau pe rege, purtau un baldachin *(tabernaculum in quattor columnis)*, înfăţişau doi episcopi latini, doi îngeri, purtînd podoabe de sticlă strălucitoare, un sceptru regal, însoţit de un *timpanator*, un gornist, un stegar, un etiopian şi doi ţigani (care formau orchestra),

[103] Şt. Mărcuş, *Thalia romînă*, Timişoara, 1946, p. 76.

[104] B. A. R.P.R., Secţia manuscrise, fond. Şt. Mărcuş, dos. 10, 1541/1934.

Fig. 108. — Clădirea şcolii din Blaj.



constituind în totul o *comoedia ambulatoria* exotică. Producţia consta din patru-cinci cîntece romîneşti; regele, susţinut pe un fel de catalige *(super baculos)*, ţinea o peroraţie cu subiect popular, în timp ce *cursor*-ul buciuma din răsputeri *(tubam suam inflabat)* [105]. Turneul organizat de Gr. Maior, avînd ca « regizor » pe V. Neagu-Orbul, are un succes neaşteptat. La Sebeşul Săsesc şi Vinţul de Jos, publicul romînesc ca şi spectatorii maghiari priveau cu admiraţie manifestarea teatrală a actorilor. Turneul se încheie la Alba-Iulia, cu un venit de 80 de florini. În fine, o a doua reprezentaţie a elevilor a avut loc în prezenţa unui oaspete imperial (generalul A. Buccov) în 1761, cu care ocazie elevii au alcătuit şi o « cărticică » cu programul serbării.

Blajul rămîne şi mai departe centrul iniţiativei pentru organizarea reprezentaţiilor teatrale date de elevi. Astfel, în 1825 — după mărturia lui G. Barijiu, pe atunci elev al seminarului — se reprezintă în refectoriul şcolii, în limba latină, comedia lui Plaut *Aulularia*, care constituie un adevărat succes pentru actorii diletanţi ai spectacolului [106]. Un an mai tîrziu, cu ocazia onomasticii rectorului şcolii, Simion Crainic, are loc o reprezentaţie dată de elevi cu mica piesă în versuri a lui T. Cipariu *Egloga pastorală* [107]. Pastorala, compusă în genul tablourilor dramatice ale timpului, cu o notă de neoclasicism naiv, are drept principal personaj o păstoriţă, jucată în travesti. Versurile ei, « de o curăţenie şi limpiditate, de o rezistenţă clasică minunată, sînt vrednice de a fi puse, fiind însă mai romîneşti ca limbă, ca inspiraţie, alături de ale lui Asachi » [108]. Succesul ei îndeamnă pe elevi să o reia în 1833, jucînd-o în cadrul şcolii cu ocazia instalării lui Ion Lemény ca episcop al Blajului *(Egloga întru mărirea prealuminatului şi preasfinţitului domn D. Ioanu Lemény* — iulie 1833).

Dorinţa de a face teatru încolţită în sufletul elevilor seminarului se concretizează în toamna anului 1831. În seminarul teologic din Blaj şapte tineri absolvenţi ai liceului unguresc din Cluj, care văzuseră pe ascuns cîteva spectacole ale teatrului din acel oraş, au luat hotărîrea de a face şi ei teatru. Succesul obţinut cu o mică « înscenare » compusă de Barijiu şi jucată, fără costumaţie, numai în prezenţa profesorilor şcolii, îi îndeamnă să continue această acţiune, dînd cîte o « nebunie de carnaval » în anii următori. Încurajaţi de profesori, printre care un rol activ a avut *studiorum praefectus*, Simion Bărnuţiu, aprobaţi de *magnificus rector*, elevii au cerut sprijinul protopopilor uniţi, realizînd o colectă de 414 florini vienezi, cu care Barijiu pleacă la Sibiu pentru a procura recuzita în vederea unui spectacol cu ocazia sărbătorilor de la sfîrşitul anului 1832. Astfel se înfiinţează o « societate dramatică » compusă din elevi şi tineri intelectuali, diletanţi în teatru (G. Barijiu, S. Pop, V. Moldoveanu ş.a.), hotărîţi a da spectacole care să lărgească sfera obişnuitului public de şcolari. În iarna 1832—1833 au loc deci reprezentaţiile celui dintîi « teatru romînesc », în prezenţa unui public alcătuit din canonici şi profesori, funcţionarii curţii episcopale şi familiile lor, precum şi o serie de fruntaşi ai oraşului. Teatrul avea decorurile executate la Sibiu de meşterul Neuhauser, dar nu avea un repertoriu format. Această lacună este înlăturată prin reluarea reprezentaţiei *Egloga pastorală*, prin traducerea unor comedii sau « drame uşurele » de către T. Cipariu şi I. Rusu. Din 1833 pînă în 1836 au continuat cîte două-trei reprezentaţii în refectoriul seminarului cu ocazia sărbătorilor de crăciun. Printre acestea, trebuie amintită reprezentarea piesei *Mureşeanul* în 1835, precedată de sceneta în versuri a lui G. Barijiu, *Înstrăi-*

[105] A. Lupeanu, *Un început de teatru romînesc ambulant în Transilvania în 1755*, în *Societatea de mîine*, Cluj, 1924, nr. 26, p. 520—521.

[106] « Actorii erau daco-romani, publicul era format din profesori, din elevi şi studenţi. Decoraţiile erau albe, făcute din pînză ţesută de mîinile romîncuţelor noastre . . . » (G. Barijiu, *Thalia şi Melpomena în Transilvania*, în *Transilvania* din 1 iunie 1870).

[107] T. T. Burada, *Cercetări despre începuturile teatrului romînesc în Transilvania*, în *Arhiva*, Iaşi, 1905, nr. 7—8, reprodus din *Familia*, XLI, 1905, p. 484—487.

[108] N. Iorga, *Istoria literaturii romîneşti în veacul al XIX-lea*, p. 298.

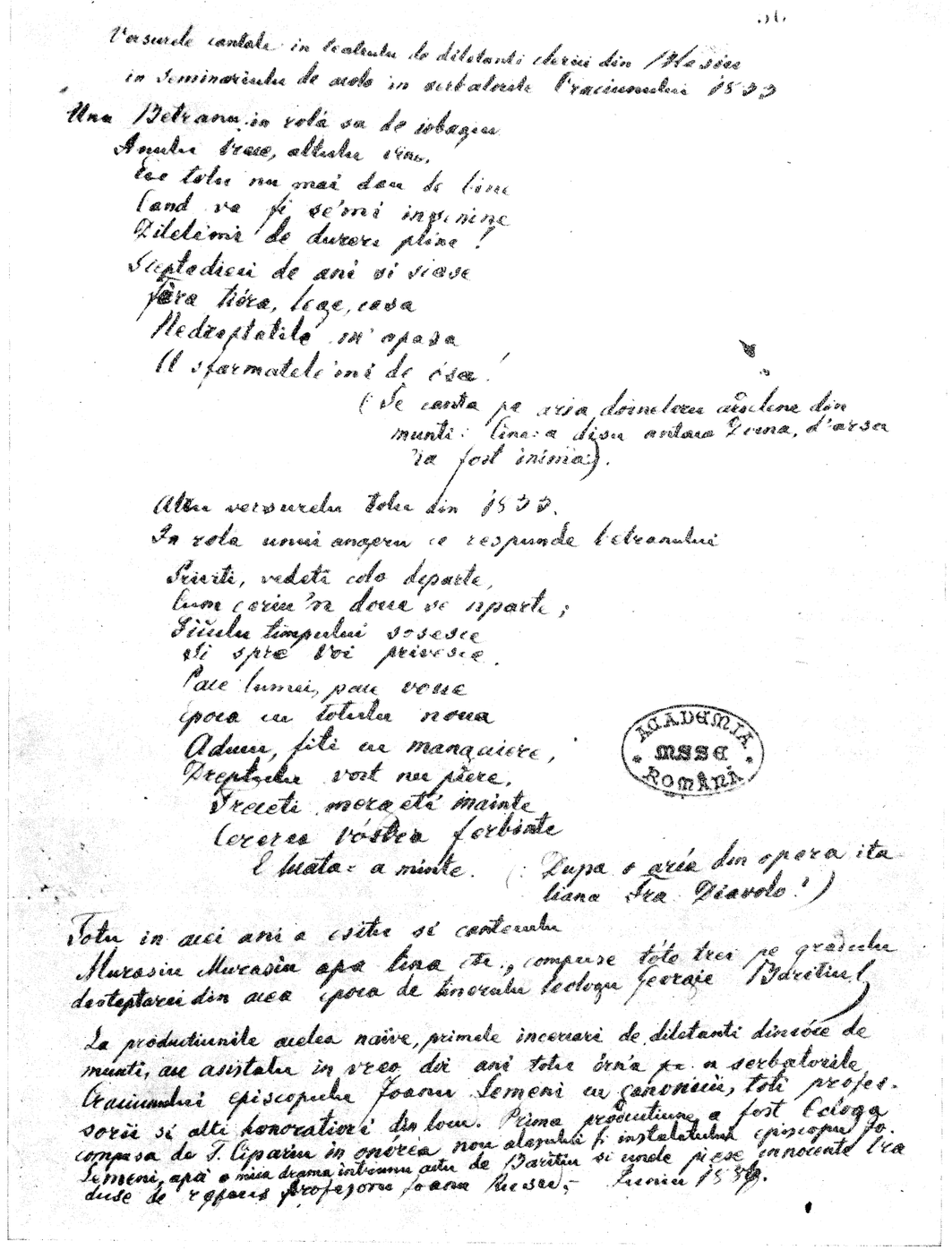


Fig. 109. — Versuri cîntate în teatrul de diletanți clerici din Blaj, 1833.

naţii, semnificativă prin fondul ei patriotic, în care deplîngerea « înstrăinării » şi suferinţelor poporului e însoţită de un sentiment de încredere şi speranţă, prevestind simbolic vremuri mai bune. Această acţiune de trezire a conştiinţei naţionale a romînilor din Transilvania are un incontestabil ecou în cercurile populaţiei romîneşti din Blaj, dar pare a fi provocat şi oarecare rezistenţă din partea guvernatorului Ardealului, Banffi.

Astfel se conturează evoluţia teatrului şcolar, a cărui sferă de acţiune trece dincolo de cercul restrîns al producţiilor sale spre alcătuirea primelor trupe de diletanţi. Teatrul de diletanţi romîni va depăşi caracterul repertoriului de esenţă religioasă — asimilînd treptat elemente folclorice sau reprezentînd mici drame educative, traduse din literatura dramatică străină — ceea ce indică începutul procesului de laicizare.

Fig. 110. — G. Bariţiu.

G. Bariţiu, animatorul trupei romîne din Braşov

4. Plecarea lui Bariţiu la Braşov în anul 1836, unde este chemat la înfiinţarea şcolii normale şi unde editează în 1838 cele două foi, *Gazeta de Transilvania* şi *Foaia pentru minte, inimă şi literatură*, duce la o scădere a activităţii diletanţilor din Blaj. Totuşi ei îşi continuă activitatea încă vreo doi ani, dînd reprezentaţii în prezenţa şi sub egida episcopului I. Lemény. În acelaşi timp, Bariţiu organizează la Braşov o societate de diletanţi care va reprezenta mulţi ani după aceea cîte o piesă « mai uşoară » la sărbători [109]. La 26 decembrie 1838, societatea diletanţilor braşoveni va da o reprezentaţie cu piesa *Inimile mulţămitoare*, traducere de G. Bariţiu din literatura dramatică germană, cu care ocazie se va recita şi poezia lui *Suspinul*, semnificativă pentru valoarea conţinutului ei.

Ceea ce contribuie la valorificarea activităţii teatrale a diletanţilor romîni din Braşov este înţelegerea rolului educativ al teatrului, pe de o parte, legăturile permanente pe plan ideologic şi cultural cu celelalte ţări romîne, pe de alta. G. Bariţiu definea teatrul ca fiind « şcoala moralului », « postulatul lumii cei (sic !) înţelepte »; menirea acestuia este « nobilarea inimii şi deschiderea minţii » [110].

Iacob Mureşanu este timp de aproape trei decenii conducătorul manifestărilor artistice şcolare ale elevilor liceului romano-catolic din Braşov, al cărui director era. Dintre aceste manifestări trebuie amintită serbarea liceului din iulie 1838, la care au contribuit şi elevii romîni cu coruri şi piese muzicale, precum şi reprezentaţia teatrală de la aceeaşi dată, cînd s-au jucat două piese cu subiect biblic, *Iosif şi fraţii săi* şi *Lupta lui David cu Goliat*.

Pe lîngă activitatea diletanţilor din Blaj şi Braşov, e locul să fie amintită şi contribuţia elevilor şcolii romîne din Arad la afirmarea teatrului romînesc din Transilvania. Din 1812, Aradul poate fi considerat ca centru cultural al romînilor din Banat şi Bihor. La 3/15 noiem-

[109] I. Vulcan, *G. Bariţiu*, în *Familia*, Oradea, nr. 1 din 1886.

[110] *Gazeta de Transilvania*, Braşov, nr. 21 din 1838.

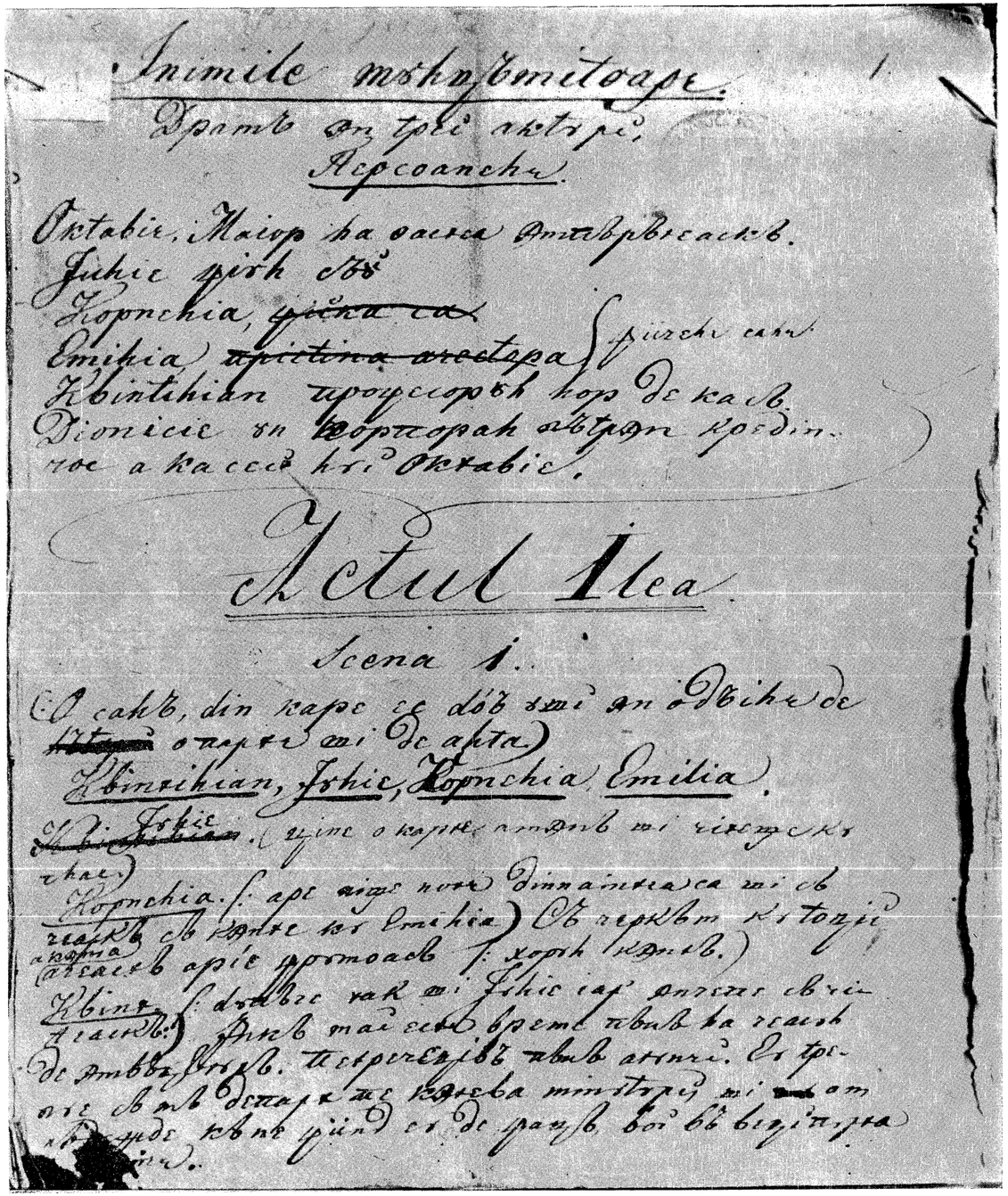


Fig. 111. — Facsimilul paginii întîi din piesa Inimile mulțămitoare, *tradusă de G. Bariţiu şi reprezentată la 26 decembrie 1838 la Braşov.*

brie 1812 își începe cursurile, sub conducerea lui D. Țichindeal, școala preparandială. Școala are un corp didactic pregătit, din care fac parte printre alții: D. Antonovici, Iosif Ioan Goldiș, Andrei Pap, Patrichie Popescu, Gherasim Gavril Rat, Miron Moise Romînul, Paul Iorgovici, Ioan Trăileanu, Petre Varga, Al. Gavra ș.a. [111].

În cadrul activității elevilor preparandiei se dezvoltă tradiția teatrului școlar; primul spectacol în limba romînă are loc la 27 februarie 1818 în localul teatrului din Arad. De altfel, preocuparea pentru teatru apare și în activitatea unora dintre profesorii școlii, de exemplu Al. Gavra, profesor timp de mai bine de o jumătate de veac și director al școlii preparandiale, participant activ la acțiunea intelectualilor transilvăneni în sprijinul revoluției de la 1848 (el a publicat cronica lui Șincai în 1844, un *lexicon* de conversație în 1847 și încercarea dramatică *Monumentul Șincai-Klainian*).

Teatrul minorităților naționale din Transilvania. Începuturile teatrului profesional german și maghiar

5. *Teatrul german.* Spre deosebire de teatrul romîn și maghiar, la baza cărora a existat năzuința de afirmare a unei dramaturgii originale în limba națională, teatrul german din Transilvania nu are tradiții autohtone, ci apare ca un fenomen de import, vienez, dezvoltîndu-se de la început sub influența dramaturgiei din Germania secolului al XVIII-lea și a pătrunderii formațiilor dramatice austriece în această provincie. Reprezentînd politica de penetrație și întărire a culturii germane susținute de Curtea din Viena în secolul al XVIII-lea îndeosebi, teatrul german nu are un caracter stabil; se semnalează activitatea unor trupe ambulante, cu un repertoriu inițial compus din cîntece, dansuri, recitări, fragmente dramatice, la care se adaugă spectacolele de marionete, primite cu rezervă de burghezia săsească (Sibiu, Brașov) și beneficiind de concursul oficialităților austriece și al nobilimii maghiare.

Lupta împotriva formelor de teatru improvizat și efortul pentru depășirea manifestărilor spectaculare în care elementul dominant era figura *arlechinului* sînt legate în Transilvania de numele unor actori ce reprezintă activitatea de pionierat a formațiilor teatrale în a doua jumătate a secolului. Se menționează în primul rînd inițiativele actriței Gertrud Bodenburg [112], care a jucat la Sibiu (1762—1766) și la Timișoara (1764), din a cărei trupă făcea parte și I. H. Brockmann, ulterior unul din principalii interpreți ai lui Hamlet și renumit actor al teatrului vienez. Anton Dominic Cresperi, unul din continuatorii acestor începuturi teatrale, a activat între 1770 și 1775 în aceleași orașe, a publicat la Timișoara primele două piese ale sale, devenind apoi în Austria un cunoscut scriitor iluminist și anticlerical. Iosif Hilferding, conducătorul unei trupe compuse din 11 actori, a dat reprezentații în anii 1777—1778 la Timișoara și la Sibiu, cu *Emilia Galotti* de Lessing, *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, cu unele tragedii de Voltaire și comedii de Goldoni, inaugurînd totodată critica teatrală germană prin revista *Theatral Wochenblatt für das Jahr 1778* [113].

Continua încurajare a trupelor germane de către statul austro-ungar în Transilvania a favorizat, între 1770 și 1800, activitatea trupelor ambulante, din mijlocul cărora se desprinde figura lui Christian Ludwig Seipp, personalitate proeminentă a teatrului transilvănean al secolului al XVIII-lea [114]. Originar din Renania, cunoscut al lui Goethe, ateu, om de cultură literară și serioasă ținută morală, actor și regizor, el a prelucrat tragedia *Regele Lear* și a alcătuit un repertoriu de calitate, asigurînd un nivel înalt spectacolelor. A activat la Timișoara între 1781 și 1783 și la Sibiu între 1782—1783 și 1788—1791; aici a inaugurat prima clădire a teatrului german, ridicată cu sprijinul cărturarului tipograf Hochmeister.

[111] Vezi Th. Botiș, *Istoria școalei normale (preparandiei) și a Institutului teologic ortodoxo-romîn din Ardeal*, Arad, 1922.

[112] E. Filtsch, *op. cit.*, p. 533—537.
[113] *Ibidem*, p. 542—552.
[114] *Ibidem*, p. 552—554.

A adus o contribuție importantă la istoria teatrului din Transilvania prin publicarea a două volume de amintiri, în care-și descrie turneele; sufleorul trupei sale, Peter Kriegsch, a fost primul istoriograf al teatrului sibian [115]. Din repertoriul lui C. L. Seipp, care cuprindea circa 100 de piese și prelucrări, fac parte opere ale lui Goethe *(Clavigo)*, Schiller *(Hoții, Intrigă și iubire, Don Carlos)*, Shakespeare *(Hamlet, Machbeth, Henric al IV-lea)*, Molière *(Avarul, Tartuffe)*, comedii de Goldoni, dramele lui Holberg, piese de Leisewitz și Klinger. Cînd C. L. Seipp pleacă din Sibiu, o dată cu mutarea guvernatorului la Cluj, teatrul pierde cea mai bună și mai devotată parte a publicului său.

Dar încă din 1770 apare la Sibiu un concurent al teatrului dramatic: trupa italiană de operă condusă de Livio Cinti, care, venind de la București, dă spectacole la Sibiu pînă în 1773. De fapt, opera începuse mai de mult a fi cultivată în Transilvania, grație inițiativei episcopului Pachatich din Oradea, unde se afirmă în 1764 ca dirijor precursorul lui Mozart, Karl von Dittesdorf, autor al operei de succes *Maghiarul cinstit*, reprezentată pe scenele din Ungaria [116]. De altfel operele, operetele și vodevilurile vor face parte de aici înainte din repertoriile trupelor de teatru. Mozart este compozitorul preferat; în 1791 se reprezintă la Sibiu și Timișoara *Răpirea din Serai*, iar în 1796 la Timișoara și în 1798 la Sibiu *Flautul fermecat*. Tot în această perioadă se întîlnesc trupe ambulante germane și în alte orașe: Cluj și Arad (1786), Mediaș (1773), Oradea (1795), Brașov, unde viața teatrală se va dezvolta din ce în ce mai mult.

În ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, procesul de cristalizare a teatrului german din Transilvania intră într-o fază nouă. Trupele ambulante se transformă treptat în echipe stabile pe scena teatrelor din Sibiu, Timișoara și Brașov, dar repertoriul lor oscilează între dramaturgia clasică de valoare (Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller) și mediocrele drame sentimentale confecționate de Kotzebue, Iffland și contemporanii lor austrieci, care cîștigă teren în dauna teatrului clasic. Apăsătoare e în acest timp și intervenția cenzurii vieneze, care, îngrijorată de progresul ideilor revoluționare în imperiu după revoluția franceză și de eventuala lor răspîndire prin teatru, ia măsuri restrictive pentru controlul repertoriului. Pe baza decretului *Instrucțiuni pentru principalii de teatru din orașe mai mici*, nici o piesă nu poate fi reprezentată, dacă nu a fost jucată de cel puțin două ori după 1791, nici un discurs, prolog, sau improvizație adăugate textului aprobat, nu sînt îngăduite; nici o dramă cu subiect din timpul revoluției franceze nu este admisă. Semnificativă în acest sens este interdicția piesei lui Ernst Buri, *Ludovic Capet sau asasinarea regelui francez*, la Timișoara, în 1793 [117].

Dezvoltarea activității depinde și de existența unor localuri de teatru. G. Bodenburg jucase la Sibiu în barăci de scînduri. Abia în 1768 consilierul Möringer amenajează o sală de teatru în casa sa (lîngă palatul Brukenthal), dar cînd în 1784 el nu mai îngăduie «comedianților» folosirea clădirii, aceștia se refugiază din nou într-un hambar situat deasupra bolților măcelărești din Piața Mică. Numai în 1787, grație inițiativei tipografului Hochmeister, se cumpără și se transformă vechiul «turn rotund» din incinta orașului în prima clădire de teatru german din Transilvania, comparabilă cu cele mai reușite edificii teatrale din Germania. Rezolvarea problemei unui local de teatru a preocupat și pe membrii Consiliului orășenesc german din Timișoara chiar de la apariția primelor trupe ambulante. În urma hotărîrii de a se clădi «o casă pentru comedianți» în 1761, pe baza demersurilor

[115] P. Kriegsch, *Nachrichten von dem Zustande der Schaubühne zu Hermannstadt im Grossfürstentum Siebenbürgen bis zum Jahre 1789*, Sibiu, 1789.

[116] Vezi J. K. G. Spazier, *Carl von Dittesdorfs Lebensbeschreibung seinem Sohn in der Feder diktiert und herausgegeben von . . .*, Leipzig, 1801.

[117] Piesa a fost jucată totuși peste doi ani de «principalul» Felder, o dată cu *Marie Antoinette*, la Brașov (E. Filtsch, *op. cit.*, p. 584).

populației de naționalitate romînă și sîrbă, se înalță clădirea Consiliului roscian (denumirea populației greco-ortodoxe din Timișoara), în interiorul căreia a fost pusă la dispoziția trupei de teatru o sală specială. Distrusă de incendiu în 1766, clădirea a fost complet transformată, datorită eforturilor comune a celor două consilii orășenești (german și roscian), și a servit drept sediu al teatrului pînă în 1873, cînd a fost dărîmată [118]. La Brașov, căutările trupelor ambulante pentru găsirea unui local au dus în 1794 la stabilirea într-o sală de bal oferită de comerciantul S. Abraham.

Dacă în perioada inițială a dezvoltării teatrului german rareori se găseau actori autohtoni care să participe la activitatea scenică (Johann Friedel, 1751—1789, actor și dramaturg născut în Timișoara, plecase definitiv în Austria), în ultimele două decenii se întîlnesc actori permanenți, originari din orașele Transilvaniei: Ignatz Schiller, director și antreprenor de teatru din Timișoara (1727), Johann Gerger din Brașov, director al mai multor trupe, începînd din 1793, sibianul Martin Hutenmayer (1804) și alții. Gerger va conduce teatrul din Sibiu între 1810 și 1821, iar în stagiunile de iarnă va juca cu trupa sa la Brașov din 1814 pînă în 1818, cultivînd și spectacolele de operă, la care participă și cîntăreața Christine Marecalschi-Rothenfels, care, originară din Sibiu, după o strălucită carieră în Italia și la Paris, se întoarce în patrie. Activitatea lui Gerger contribuie, în această perioadă, la strîngerea relațiilor dintre teatrul german și populația românească din Transilvania.

Stabilizarea continuă a vieții teatrului garantează continuitatea și permanenta îmbunătățire a realizărilor scenice. Astfel, după Fr. Herzog, care a condus teatrul din Timișoara între anii 1820 și 1831, urmașul său Theodor Müller (1831—1840) este cel mai important antreprenor și director de teatru din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Datorită acestuia, scena timișoreană cunoaște o epocă de înflorire; activitatea lui Th. Müller se desfășoară și în alte orașe: Sibiu (1832—1833 și 1837), Brașov (1835), București (1833—1835), ceea ce îl face să se intituleze, la un moment dat, «director al teatrelor unite din Timișoara, Sibiu și București».

Începînd din 1834, conducerea teatrului din Sibiu este preluată, după o scurtă activitate a lui Herzog și Müller, de către actorii Philipp Nötzl și Ed. Kreibig, care rămîn în fruntea acestei scene pînă la 1848 (ultimul avînd o trupă germană și la București).

Cu privire la repertoriul teatrelor din Sibiu și Timișoara există unele date precise, datorită obiceiului de a se publica la sfîrșitul stagiunilor, sub redacția suflerului trupei, «almanahuri» sau «jurnale» de teatru, cuprinzînd titlurile pieselor reprezentate. Astfel se constată că în primele patru decenii ale secolului al XIX-lea se resimte influența precumpănitoare a repertoriului jucat la Viena: alături de dramaturgia lui Shakespeare, Goethe, Schiller, Goldoni, piese de Kotzebue, Raupach, von Collin, Grillparzer și alții. Repertoriul include după 1820 drama fatalistă romantică *(Schicksalsdrama)* și după 1830 piese de Al. Dumas și E. Scribe, pe lîngă producții muzicale (italiene, franceze și germane). Se reprezintă și creații muzicale autohtone: patru opere ale sibianului Anton Hubatschek (între 1794 și 1798), *Braconierii* de J. Wachmann (1832) și *Coliba din Alpi* de Fr. Limmer (1845). Dramaturgia autohtonă este prezentă prin piesa istorică a lui Simion Peter Weber din Sibiu, *Familia Huniade*, jucată de C. L. Seipp la Brașov în 1794, după premiera din 1792 la Bratislava, și simultan pe mai multe scene germane din Ungaria, prin dramele lui Christian Heiser, *Hans Benkrer sau îngropat de viu* (premiera în 1825), *Cavalerii cruciați în Țara Bîrsei* (1832), *Traian și Loghin sau Cucerirea Daciei*, scrise sub influența lui Shakespeare și a clasicismului german.

[118] F. Liebhardt, *Temeswarer Theater im 18. Jahrhundert, Neuer Weg*, din 6 septembrie 1957.

Teatrul maghiar. Pe linia afirmării culturii iluministe din Transilvania, au loc în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea primele manifestări organizate ale teatrului maghiar. Năzuința de a crea o dramaturgie în limba maternă este una din formele de exprimare ale luptei antihabsburgice pentru cultură și literatură duse de populația maghiară în perioada de afirmare a relațiilor de producție capitaliste. Teatrul maghiar are tradiții mai vechi; printre acestea trebuie amintite manifestările teatrului școlar, reprezentațiile nobiliare (la Cluj, de pildă, se joacă în casa contesei Györgina Banffy în anul 1765, *Procesul lui Apollo cu Venus)*, precum și activitatea de pionier a lui G. Felvinczy (spre mijlocul secolului al XVIII-lea, acesta dădea reprezentații improvizate la sate).

Premisele unui teatru maghiar stabil în Transilvania sînt multiple. În primul rînd, trebuie menționate cele dintîi traduceri din literatura dramatică universală între anii 1770 și 1792. Astfel, se traduc comedii de Plaut, Terențiu, Molière; în 1772, Teleki Adén traduce *Cidul*, iar din deceniul al nouălea datează prima versiune maghiară a tragediei lui W. Shakespeare *Richard al II-lea*, datorată lui Aranka Györgyi. Un sprijin efectiv pentru statornicirea interesului pentru teatru a fost înființarea *Societății teatrale aiudene* în 1791. În fine, trebuie menționată acțiunea intelectualității progresiste care, la dieta din 1790—1791, își concentrează principalul efort pentru propășirea culturii și a literaturii în limba maghiară. Din mijlocul acestei intelectualități se desprinde amintita figură a lui Aranka Györgyi, care formulase ideea înființării unei societăți transilvănene pentru cultivarea literaturii maghiare, a editării de manuscrise originale și a întemeierii unui teatru la Cluj. Inițiativa lui Aranka urmărea să încetățenească și în alte orașe preocuparea și gustul pentru teatru, prevăzînd obligația actorilor din Cluj de a da anual reprezentații și în alte centre din Transilvania, în special la Tîrgu-Mureș.

Fig. 112. — Placa comemorativă a primului spectacol în limba maghiară, la Cluj.

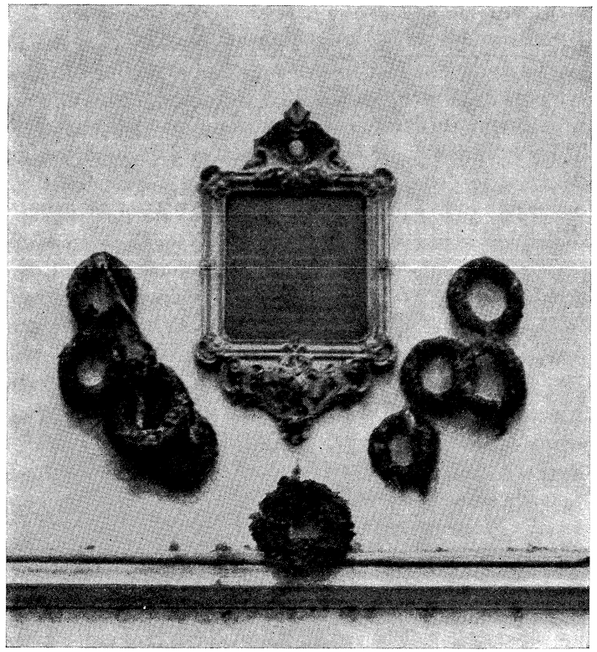


Fig. 113. — Teatrul din Oravița — exterior.

Momentul principal al afirmării mișcării teatrale maghiare de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea îl reprezintă data inaugurării teatrului din Cluj (1792), cînd, datorită baronului Wesselenyi, nobil cu idei înaintate și adversar al culturii din cercurile feudale ale vremii, se pun bazele unei activități teatrale organizate, după planurile actorului Soos. Această realizare constituie în fond împlinirea năzuințelor nobilimii de mijloc și ale burgheziei, care, sub influența ideilor iluministe, vedeau în teatru un mijloc pentru afirmarea culturii. Din primul moment, teatrul clujean trebuie să-și asigure piesele necesare activității scenice, ceea ce, în condițiile timpului, constituia o serioasă dificultate, din cauza intervenției neîncetate a cenzurii și a preferinței pentru teatrul străin a nobilimii mari și mijlocii. Burghezia intelectuală, elemente din mica nobilime și tineretul școlar urmăreau însă cu interes afirmarea noii literaturi. Majoritatea pieselor cuprinse în repertoriul teatrului din Cluj erau traduceri din literatura universală sau lucrări originale din dramaturgia maghiară.

Pentru a asigura activitatea unui teatru permanent, una din principalele probleme o constituie organizarea unei trupe stabile, alcătuite din elemente capabile să mențină un real nivel artistic al spectacolelor. Prima generație de actori a teatrului din Cluj s-a recrutat din rîndurile foștilor interpreți ai teatrului școlar. Succesul lor se explică prin faptul că, în piesele jucate, au exprimat cu convingere idealul transformărilor revoluției burgheze. Dintre personalitățile actoricești ale primului ansamblu teatral trebuie amintiți Kotsi Patkó János și Jancsó Pál. Cel dintîi, bun cunoscător al literaturii clasice și moderne, a activat la

teatrul din Cluj de la 1792, avînd chiar rolul conducător între anii 1794 și 1808 în organizarea și îndrumarea teatrului, precum și în orientarea realistă a interpretării. Lui i se datorește valorificarea tragediilor lui Shakespeare în teatrul clujean din această perioadă.

În perioada anilor 1792—1821, teatrul din Cluj a contribuit la afirmarea dramaturgiei maghiare, pregătind dezvoltarea ulterioară a artei scenice. După această perioadă, conducerea teatrului clujean reflectă interesele comercialiste ale burgheziei; actorii, intelectualitatea democrată, noul public au fost nevoiți să lupte împotriva tendinței mercantiliste a directorilor-antreprenori, pentru a putea menține activitatea scenică în slujba idealurilor înaintate. Înzestrarea localului cu mijloace tehnice moderne a îngăduit reprezentarea unor piese care reclamau o montare dificilă, iar vizita unor personalități artistice, ca Erkel, Liszt, Ruzieska, au dat un impuls culturii muzicale, trezind interesul publicului pentru reprezentarea operelor muzicale la Cluj. Premiera teatrului clujean a constituit-o o operă în limba maghiară compusă de Joseph Ruzieska.

Între anii 1828 și 1834 se constată o sensibilă îmbunătățire a repertoriului dramatic. Prima importantă dramă maghiară cu caracter istoric, *Bank Bán* de J. Katona, este reprezentată în anul 1834. În fine, o dată cu începutul celui de-al cincilea deceniu, apar o serie de piese cu subiecte din viața poporului, de exemplu *Soldatul fugit* de Szigligeti, jucată și în orașele de provincie, și chiar — în versiune romînească — la Brașov. În măsura în care dramaturgia se orientează către viața poporului, ea reclamă simplitate în grai și caracterizări și o tratare realistă. Cultivarea stilului de joc realist a fost sprijinită și de apariția criticii de teatru, prin cronicile publicate în periodicele din Transilvania, care recomandau interpretarea naturală, simplă, sobră, lipsită de patos exagerat. Articolele lui Vörösmartyi, Eötvös și Bajza, reprezentînd o poziție ideologică-artistică înaintată, pun accentul pe problema dramaturgiei progresiste și a realismului în arta interpretativă.

Una din realizările importante ale teatrului din Cluj între 1821 și 1850 este lărgirea activității sale prin organizarea turneelor în orașele din provincie. Tîrgu-Mureș este centrul favorizat, dar la seria orașelor mai importante vizitate de trupa clujeană — Oradea, Satu-Mare, Arad, Sibiu, Brașov, Alba-Iulia,— se adaugă și numele unor localități mai mici: Aiud, Turda, Baia Mare, Hațeg, Zlatna, Sighet etc. Ansamblul teatrului din Cluj nu a jucat în secuime, ci mai ales în orașele cu populație germană, în special la Sibiu și Brașov, unde mare parte din public se recrutează din burghezia săsească și romînească.

Importanța artistică-educativă a turneelor este incontestabilă. Turneele teatrului din Cluj au favorizat crearea condițiilor necesare pentru înființarea ulterioară a altor teatre de limbă maghiară (Oradea, Tîrgu-Mureș, Arad).

Legăturile teatrului romînesc cu cel maghiar și german

6. Dezvoltarea teatrului diferitelor naționalități din Transilvania are loc în condițiile unei interacțiuni permanente, vizibilă îndeosebi în perioada de începuturi ale manifestărilor teatrale. Ideile iluminismului și lupta pentru afirmarea limbii literare materne au stat la temelia dezvoltării teatrului romîn, maghiar și german. De aceea, teatrul romînesc din Transilvania, care își avea baza în lupta poporului romîn pentru libertate și independență națională și urma exemplul acțiunii politice-culturale a romînilor din Moldova și Țara Romînească, se dezvoltă în raporturi apropiate cu teatrul maghiar și german. Apropierea se face simțită pe căi diferite: construirea primelor localuri de teatru (Arad, Oravița), atragerea publicului romînesc, prin reprezentarea unor piese cu subiecte romînești în limba maghiară sau germană, ca și spectacolele date în limba romînă (ceea ce implică și folosirea unor actori romîni) sau mai tîrziu reprezentarea unor piese din dramaturgia romînă originală din Moldova și Țara Romînească.

Fig. 114. — Teatrul din Oravița — interior.

Primele localuri de teatru. Una din formele de manifestare ale comunității de interese în lupta burgheziei transilvănene, fără deosebire de naționalitate, a fost efortul pentru construirea primelor localuri de teatru.

Teatrul din Oravița a fost clădit în anii 1816—1817 din inițiativa intelectualilor, comercianților și muncitorilor mineri romîni, de arhitectul Ion Niuny, de origine macedoromînă, cu concursul protopopului greco-ortodox Petru Iorgovici din Vărădia (ținutul Caraș) și al funcționarului imperial al minelor, Prokopius Lotka de Zmislov. Printre fondatori figurează și numele bănățenilor Costa și Ion Demetrovici, V. Petrovici, Alexandru Șaguna și alții [119]. Oravița avea tradiția unei mai vechi activități teatrale, căci începînd din 1788 avusese loc aici o serie de spectacole improvizate, date de diletanții unui regiment austriac din Tigvanul Mare. Inițiativa deschiderii unei liste de subscripție publică în martie 1816 duce la colectarea sumei de 5 133 de florini vienezi, reprezentînd contribuția celor mai variate categorii sociale: muncitori, meseriași, comercianți și funcționari, sumă majorată curînd printr-un împrumut la 8 631 de florini, necesari clădirii teatrului. Niuny conduce lucrările construcției în calitate de *baumeister*, sprijinit de contribuția benevolă a muncii breslașilor din Oravița, Ciilota și a țăranilor din satele vecine, desenînd singur decorurile și pictînd interiorul teatrului. Teatrul este inaugurat solemn la 8 octombrie 1817, în prezența

[119] R. S. Molin, *110 ani de la ridicarea teatrului din Oravița*, în *Banatul*, 1926, nr. 26 și urm.

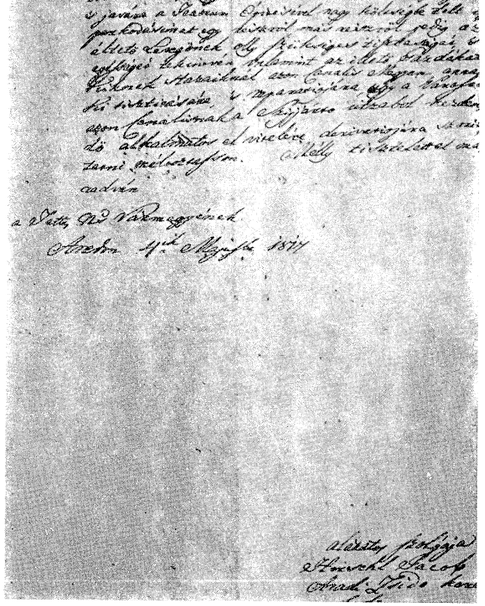


Fig. 115. — Registrul de protocol care menționează scrisoarea de aprobare a spectacolului în limba română din 1818, la Arad.

lui Francisc I și a împărătesei Carolina Augusta, după ce prima reprezentație avusese loc la 1 iulie, jucîndu-se piesa *Die beschaemte Eifersucht (Gelozia umilită)* de Johanna Franul von Weisenthurm. La 10 octombrie se reprezintă drama lui Fr. Ziegler *Der Lorbeerkrantz (Cununa de lauri)* sau *Die Macht des Gesetzes (Puterea legii)* [120]. Ridicat din inițiativa fruntașilor burgheziei române cu sprijinul intelectualității [121], teatrul din Oravița a adăpostit de-a lungul anilor activitatea trupelor române, maghiare sau germane, locale sau venite în turnee.

În ceea ce privește teatrul din Arad, construit din inițiativa lui Iacob Hirschl, cercetări recente arată ca plauzibilă data clădirii sale în același an cu teatrul din Oravița (1817), contrar unei inscripții care îl situa în 1820. Aceasta întrucît la începutul anului 1818 a avut loc un spectacol românesc dat de diletanții școlii preparandiale, precedat de un spectacol german și urmat mai tîrziu de reprezentațiile unor trupe germane și maghiare. De altfel, în protocoalele actelor consistoriale *(Protocola Consistorii Aradiensis* din 1818) se află declarațiile directorului proprietar, care se obligă a da în fiecare an, cît va trăi, o reprezentație de beneficiu Comitetului preparandial din Arad [122].

Reprezentarea unor piese cu subiecte din viața poporului român, în limbile română, maghiară și germană. Legăturile teatrale dintre români și celelalte naționalități din Transilvania apar evidente și în reprezentarea în limba maghiară sau germană a unor piese cu subiecte din viața poporului român, precum și în încercarea de a trezi interesul publicului românesc pentru activitatea trupelor străine prin spectacolele date în limba română. Interesul vital al trupelor de teatru germane și maghiare care activau în centrele cu populație românească compactă (Brașov, Sibiu) impunea reprezentarea unor piese în limba română.

La Brașov nu exista trupă de diletanți români la începutul secolului al XIX-lea, primele reprezentații în limba română fiind date de trupe străine. Încă din anii 1815—1818, trupa germană a lui J. Gerger manifestă tendința de a atrage la spectacolele ei și pe locuitorii români ai orașului, prin reprezentarea în limba română a comediei lui Kotzebue: *Vecinătatea periculoasă* [123]. Cu același obiectiv, C. Heiser scrie în 1816 o tragedie în 5 acte: *Traian și Loghin sau Cucerirea Daciei*, inspirată din imaginile de pe Columna lui Traian, pentru a fi reprezentată de una din trupele germane din Brașov: J. Gerger, Uhle sau E. Kreibig. Refugiul boierimii și al unei părți din burghezia română la Brașov în timpul mișcării revoluționare a lui Tudor Vladimirescu din 1821 însuflețește activitatea teatrală locală în limba română. Circa 12 000 de boieri și comercianți din Țara Românească se refugiaseră la Brașov și în Țara Bîrsei. Pentru ei vine la Brașov și trupa italiană de operă (primadona Catalani cîntă

[120] R. S. Molin, *110 ani de la ridicarea teatrului din Oravița*, în *Banatul*, 1926, nr. 26 și urm.

[121] Întemeierea teatrului a fost consacrată prin statutele *Asociației montanistice orăvețene a teatrului de diletanți* în 1837, iar clădirea lui a fost treptat lărgită cu săli festive etc. Ulterior, zugrăvirea decorurilor a fost completată de pictorul român D. Turcu (vezi Simion Moldovan, *Oravița, cel mai vechi teatru*, în *Anuarul liceului din Oravița*, 1931—1932).

[122] Dr. Th. Botiș, *op. cit.*, p. 354—355; S. Alterescu, *Care este cea mai veche clădire de teatru din Romînia*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 1.

[123] Eug. Filtsch, *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, vol. 23, Hermannstadt, 1890, p. 310.

« *nec plus ultra*»); între 3 mai și 15 iulie 1822 au loc 11 reprezentații, printre care se menționează *Bărbierul din Sevilla* [124]. Pentru publicul românesc al Brașovului, la 28 decembrie în același an, o trupă germană condusă de Josephine Uhlrich, fostă artistă la teatrul de curte (Hoftheater) din Sachsen-Weimar, prezintă baletul *Fuga boierilor* sau *Scăparea Țării Românești (Die Flucht der Bojaren)*, evocînd momentele recente din mișcarea eteristă, spectacol anunțat în program și în limba română cu litere cirilice. Un an mai tîrziu, trupa lui Kreibig, menționată de N. Filimon în romanul *Ciocoii vechi și noi* pentru spectacolele date în 1824 în București, joacă în limba română piesa lui Kotzebue *Ceasul de seară ;* la spectacol asistă boierii refugiați la Brașov. Aceeași piesă a fost reprezentată la Brașov tot în 1823, la 24 octombrie, de ansamblul teatrului maghiar din Cluj, rolurile principale fiind interpretate de Kotsi Patko și Farcas.

Reprezentarea în limba română a unor piese cu subiecte din viața românilor pentru a atrage publicul românesc la spectacolele date de trupe germane sau maghiare nu mai constituie, în această perioadă, inițiative izolate sau inedite. Obiceiul se generalizează în mai toate orașele cu masivă populație românească: Brașov, Sibiu, Arad etc. « În repetate rînduri — scrie istoricul ungur Vita Zsigmund —, trupe maghiare, în momente de criză financiară, pentru a scăpa de aceasta, doresc să atragă la spectacolele lor publicul românesc; în acest scop, ele dau spectacole în limba română sau spectacole în limba maghiară cu cîntece și dansuri românești» [125]. Dramaturgi diletanți maghiari se inspiraseră din istoria românilor încă de la începutul secolului al XVIII-lea; astfel se menționează la biblioteca maghiară de stat din Aiud existența în manuscris a unei piese despre Mihai Viteazul scrisă de Boer Sandor, de asemenea o dramă școlară piaristă cu subiect românesc, scrisă în 1722 [126].

O piesă însă care redă un episod istoric în cadrul relațiilor dintre Transilvania și slavii sud-dunăreni (personajele principale fiind un prinț al Transilvaniei, Almaric, și Elizena din Bulgaria, mireasa lui), folosind elemente folclorice (cîntece, costume, dansuri), este *Elizena din Bulgaria* sau *Pădurea Sibiului*, scrisă de Johanna Franul von Weisenthurm și jucată în limbile germană, română și maghiară la Brașov, Cluj, Aiud, Oradea, Lugoj de peste 100 de ori, începînd din primii ani ai celui de-al III-lea deceniu și pînă în 1870. Critica teatrală își exprimă satisfacția atît pentru piesă, cît și pentru jocul artiștilor; cronicarul, A. Varady din Oradea, este de părere că « actorii s-au distins prin aceea că au imitat bine portul și felul de viață valah» [127], iar Vita Zsigmund menționează că piesa făcea parte din repertoriul teatrului maghiar din Cluj, care a reprezentat-o la Aiud în 1828, completînd-o cu dansuri românești din Țara Hațegului [128].

Din cel de-al patrulea deceniu al secolului trecut au rămas o serie de mărturii cu privire la apropierea

[124] I. Lupaș, *Cum trăiau boierii români la Brașov*, în *Țara Bîrsei, Brașov*, 1932, nr. 3, p. 200—202.

[125] Vita Zsigmund, *Magyar színészet Nagyengeden, 1828 ban* (Teatrul maghiar în 1828 la Aiud), în *Erdelyi museum*, XL, 1940, p. 53 și urm.

[126] Bitay Arpad, *Egy román targya piarista iskolai drama*, 1722.

[127] G. Bogdan-Duică, *I. Barac*, București, 1933, p. 33.

[128] Vita Zsigmund, *op. cit.*, p. 53.

Fig. 116. — Afișul reprezentației piesei Elizena *sau* Prințesa din Bulgaria, *din 13 august 1837.*

RASSC VÁROSSÁBAN.

Mit obrigkeitlicher Bewilligung

heute Sonntag den 13. Aug. 1837, von der ungarischen Schauspieler-Gesellschaft, unter der Direction des Michael Demjén, aufgeführt:

Der

Wald bei Hermannstadt,

oder

Elisene, Prinzessin von Bulgarien.

Schauspiel in 4 Akten.

Personen:

Herzog von Siebenbürgen . . . Hr. Várdi.
, sein Vertrauter . . . Demjén.
Prinzessin von Bulgarien, des Herzogs Braut . . . Mad. Várdi.
, Dobroslav's Schwester . . . Mad. Lázár.
Dobroslav's Vertrauter . . . Hr. Eránosz.
bekannter . . . Hr. Lázár.
ein Bauer . . . Hr. Koronkai.
sein Weib . . . Mad. Demjén.
deren Pflegesohn . . . Hr. Futó.
ok,) Räuber . . . Hr. Hegedüs.
walachische Kinder . . . Fl. Kálmán.
. . . Dem. Gyulai.
. . . Hr. Kiss.
Mehrere Walachen, Soldaten.

es wird ein walachischer Tanz und walachischer Chor-Gesang ausgeführt werden.

Billete sind von Morgens 9 Uhr an, im Theater-Gebäude zu haben.

Plätze: Sperrsitz 50 kr. 1ster Platz 25 kr. 2ter Platz 15 kr. W.

Anfang ist um 8 Uhr, das Ende nach 10 Uhr.

culturală teatrală romîno-maghiară. Astfel, la Braşov, trupa lui Pályi Elek îşi anunţa întotdeauna reprezentaţiile în trei limbi: maghiară, germană şi romînă. În anul 1840, directorul trupei, care făcuse şi un turneu la Bucureşti, dă mai multe reprezentaţii în limba romînă: cîteva comedii de A. V. Kotzebue, printre care *Pustnicul din Fromentera*, o comedie maghiară, iar la 17 decembrie — fapt cu deosebire semnificativ — se joacă vodevilul lui I. Eliade Rădulescu *Serbarea cîmpenească*, cu menţiunea pe afiş că piesa a fost jucată de aceeaşi trupă la Bucureşti.

În ceea ce priveşte schimbul cultural-artistic prilejuit de turneele teatrale, se relevă activitatea trupei lui Th. Müller, al cărei turneu la Bucureşti în 1833 a avut ca urmare desprinderea unor elemente din ansamblul său, care s-au încetăţenit în capitala Ţării Romîneşti, punîndu-se în slujba teatrului romînesc: capelmaistrul *Johann Wachmann*, care va lua conducerea secţiei muzicale a Şcolii filarmonice în 1835, compunînd în cariera sa muzica pentru vodevilurile lui C. Caragiale şi pentru propriile-i vodeviluri *(Triumful amorului* etc.*)*, şi C. Ranftl, actor din trupa lui Müller, care va deveni regizor la *Filarmonică*, unde va activa în strînsă colaborare cu C. Aristia.

Legăturile teatrului romînesc din Transilvania cu mişcarea teatrală din Moldova şi Ţara Romînească

7. Legăturile culturale cu cele două Principate Romîne, care se bucurau de o relativă independenţă politică, fac ca teatrul transilvănean să fie purtătorul unui mesaj de luptă pentru libertatea naţională şi socială a romînilor din Transilvania. Sub acest raport, el se dezvoltă sub influenţa culturii din Moldova şi Ţara Romînească, operele dramatice ale lui V. Alecsandri, C. Negruzzi, C. Caragiale, prilejuind treptat o adevărată împrospătare a mişcării teatrale din Transilvania.

Personalitatea culturală care a contribuit atît la definirea obiectivelor mişcării teatrale transilvănene, cît şi la stimularea relaţiilor culturale cu celelalte ţări romîne, a fost G. Bariţiu, Evocînd activitatea pionierilor teatrului romînesc din Transilvania, în condiţiile inevitabilei lui întîrzieri, G. Bariţiu subliniază în primul rînd rolul teatrului în cultivarea limbii naţionale, precum şi funcţia lui educativ-morală. « Sub denumirea de teatru, ei (pionierii), nu sciură să înţeleagă altceva decît o *şcoală a moralei, cultivării şi învăţării limbii* »[129], scrie el, reluînd o idee similară promovată de Eliade şi Asachi în aceeaşi perioadă. Funcţia cultural-artistică a limbii romîne, în sensul afirmării naţionale, e de asemenea pusă în valoare. « Cînd vei căuta bine, tinerimea de atunci (deceniul al treilea şi al patrulea ale secolului trecut — *N.ns.*) nici că se zbuciuma în mod atît de naiv pentru înfiinţarea teatrului, decît din simpla ambiţiune că *să arate romînilor şi neromînilor* că limba romînă este frumoasă, că ea încă are dreptul la viaţă şi la cultură, că ea şi pe atunci cutează să iasă în public în auzul lumii ce pretinde a fi cultivată »[130]. Bariţiu a intuit totodată, îndărătul problemelor limbii literare, şi substratul politic al afirmării naţionale în cadrul începuturilor teatrale, prilejuind în foile sale: *Gazeta de Transilvania* şi *Foaie pentru inimă, minte şi literatură* o permanentă legătură între cultura romînească din cele trei ţări surori.

Bariţiu acordă o atenţie deosebită publicaţiilor de istorie, limbă şi literatură, precum şi ecourilor culturale din Moldova şi Ţara Romînească, făcîndu-le loc permanent în paginile foilor sale literare. Rînd pe rînd, el menţionează apariţia *Baladelor populare*, a *Doinelor şi lăcrămioarelor* lui V. Alecsandri, ca şi a unor « bucăţi teatrale şi traduceri foarte interesante », exprimîndu-şi regretul că nu există un singur librar care să se ocupe cu « importarea acestor producte »[131].

[129] *Gazeta Transilvaniei*, din 2 decembrie 1853.
[130] G. Bariţiu, *Thalia şi Melpomena în Transilvania*, *loc. c.t.*
[131] *Gazeta Transilvaniei* din 30 ianuarie 1854.

Informaţiile asupra vieţii teatrale din Principate, în scopul stimulării publicului romînesc din Transilvania pentru menţinerea teatrului, au constituit şi obiectul atenţiei celeilalte publicaţii editate de G. Bariţiu, *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*. Şi aici se întîlnesc ecouri din activitatea teatrului moldovean sau aprecieri critice asupra reprezentării unor piese originale, care marchează etapele de dezvoltare ale dramaturgiei naţionale, pe măsură ce se precizează primele ei valori literare.

Începuturile teatrului romînesc din Transilvania atestă dezvoltarea mişcării teatrale în condiţiile istorice ale vieţii poporului romîn în Imperiul austro-ungar, în cadrul procesului de treptată afirmare a solidarităţii romînilor de dincolo şi de dincoace de Carpaţi. Interese comune în manifestările artistice şi culturale ale burgheziei romîne cu aceea a minorităţilor naţionale din Transilvania duc la fenomene de interferenţă şi colaborare reciprocă în lupta antifeudală. Începînd cu reprezentaţiile diletanţilor, a căror sferă de acţiune depăşeşte cadrul limitat al teatrului şcolar, teatrul romînesc trezeşte interesul publicului; la rîndul său, publicul romînesc se impune în atenţia trupelor (maghiare, germane), determinînd alegerea unui repertoriu din care fac parte piese inspirate din viaţa romînilor şi reprezentarea lor în limba romînă în centrele principale ale Transilvaniei. Cînd, la sfîrşitul celui de-al cincilea deceniu al secolului trecut apar primele societăţi *cantatoare teatrale*, o bună parte din actori au nume romîneşti, iar turneele lor vizitează centrele urbane cu populaţie romînească. Schimbul de valori artistice şi culturale, prezenţa operelor literare din Moldova şi Ţara Romînească în Transilvania constituie verigi determinante pentru cimentarea legăturilor ce pregătesc unitatea politică a romînilor.

La sfîrşitul prezentării apariţiei teatrului romînesc cult pe teritoriul ţării noastre se impun cîteva concluzii. După cum s-a putut vedea, naşterea şi dezvoltarea teatrului original este un fenomen diferenţiat şi totodată unitar. În cadrul procesului de formare a culturii şi ideologiei naţionale, crearea teatrului este un fenomen unitar, naţional: toate cele trei ţări romîne îl cunosc. Ca fapt specific fiecărei provincii în parte, el se deosebeşte prin amploarea lui, numărul manifestărilor, răspîndirea şi periodicitatea lor. În Transilvania, teatrul romînesc se afirmă în condiţii mult mai grele decît în Ţara Romînească şi Moldova; în schimb, manifestările de teatru şcolar din această provincie preced cu mult pe cele din celelalte două ţări. Dar, cu toate aceste diferenţieri, schimbul de valori artistice şi culturale între Ţara Romînească, Moldova şi Transilvania, favorizat de existenţa teatrului, reprezintă un bun prilej de întărire a legăturilor care pregătesc unitatea politică a poporului nostru.

Un fapt care atrage atenţia în primele trei-patru decenii ale secolului al XIX-lea este folosirea frecventă a denumirii *teatru naţional*, fără ca în acea perioadă să fi fost constituită instituţia ca atare. O astfel de denumire, care apărea şi în presă şi pe afişe, avea rostul să atragă atenţia publicului asupra spectacolelor romîneşti, spre a le distinge net de cele străine. Nu este mai puţin adevărat însă că, prin caracterul şi ţelul lor, aceste spectacole îşi merită titlul de *naţionale*, întrucît se dau în limba romînă, arta scenică se bazează pe un început de învăţămînt artistic propriu, interpreţii sînt numai tineri romîni, în fine, sînt o replică naţională dată trupelor străine. Ele atestă caracterul original al teatrului încă de la începuturile lui şi pregătesc terenul pentru întemeierea *Teatrului naţional* ca instituţie, care, împreună cu şcoala, presa, literatura, promovează ideea Unirii Ţării Romîneşti cu Moldova şi a creării statului naţional romîn.

Perioada naşterii teatrului cult coincide cu aceea în care se conturează primele încercări de muzică (Elena Asachi, Alexandru Flechtenmacher) şi artă plastică (C. D. Rosenthal, B. Iscovescu, I. Negulici, N. Livaditi) şi se adîncesc preocupările pentru literatura originală

(poeții Văcărești, C. Conachi, V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu, Gh. Asachi, I. E. Rădulescu). Are loc acum o schimbare sensibilă a opticii asupra culturii și asupra artei; acestea nu mai sînt văzute ca elemente de delectare pentru clasa boierească, ci ca forme de manifestare spirituală care se adresează unui alt public, mai cuprinzător decît înainte și dornic de teme și subiecte noi. Ca atare, pătrund în literatură, artă, teatru, teme noi, dintre care multe oglindesc noua stare de lucruri. În acest climat de înnoire a preocupărilor și năzuințelor oamenilor de cultură, de lărgire a publicului, au loc nașterea și afirmarea teatrului romînesc cult.

Un fapt caracteristic pentru teatrul romînesc este că, deși se naște relativ tîrziu, reușește într-un timp scurt să se impună pe plan național și să se integreze culturii europene. În primele patru decenii ale veacului al XIX-lea se ivesc primele lucrări dramatice originale, se inițiază cele dintîi spectacole în limba romînă și se înființează primele școli de declamație și muzică vocală, în care este pregătită o promoție de tineri actori, adevărați pionieri ai scenei naționale. Presa, prin articole de îndrumare teatrală și cronici dramatice, consemnează și comentează victoriile și înfrîngerile. Toate aceste elemente apar aproape simultan; ele stau, bineînțeles, sub semnul începutului, sînt în curs de formare, de dezvoltare. Ceea ce trebuie reținut însă este că teatrul original nu se naște pe compartimente, ci întreg, ca o artă complexă, unitară, bazată pe conlucrarea mai multor sectoare.

O ultimă concluzie care privește valoarea artistică a primelor manifestări de teatru cult de la începutul secolului trecut: deceniul al patrulea încheie o etapă importantă, de eforturi eroice, care se bucură de succes mai mult ca acțiuni naționale, mai puțin ca fapte de artă. Din punct de vedere estetic, în ciuda elogiilor insistente ale unor martori entuziaști ai vremii, ele nu depășesc nivelul unor spectacole de amatori. Perioada 1800—1840 este aceea a teatrului diletant, în drumul său spre profesionalizare, spre dobîndirea unui profil artistic. În etapa imediat următoare, aceea a avîntului revoluționar prepașoptist, se trece la lupta pentru perfecționare, pentru continuitatea reprezentațiilor, pentru un teatru care să fie treapta spre întemeierea Teatrului național și ridicarea lui la nivelul unui adevărat teatru profesionist.

Capitolul al VI-lea

TEATRUL ROMÎNESC ŞI REVOLUŢIA DE LA 1848

Deceniul al cincilea al secolului trecut cunoaște o pronunțată intensificare a luptei revoluționare antifeudale. În acest deceniu, contradicțiile dintre feudalism și capitalism devin din ce în ce mai ascuțite, lupta burgheziei și a țărănimii contra boierimii ia amploare, dezvoltîndu-se totodată lupta întregului popor pentru unitate și independență națională. Revoluția burghezo-democratică este actuală pentru țările romîne, iar viața politică a acestora este caracterizată de necesitatea înlăturării rînduielilor feudale, de obținerea independenței naționale, de ideea unirii într-un stat național, de cucerirea libertăților democratice burgheze.

Țările romîne cunosc în această perioadă dezvoltarea rapidă a forțelor de producție, ceea ce sporește contradicția dintre formația capitalistă născîndă și orînduirea feudală, dintre burghezie și boierimea conservatoare, antagonismul dintre țărănimea dependentă și feudali. Extinderea meșteșugurilor orășenești, formarea elementelor muncitorești, înființarea manufacturilor și a atelierelor bazate pe cooperația capitalistă, creșterea producției de cereale-marfă pentru schimb, dezvoltarea comerțului, a orașelor și mijloacelor de comunicație, începutul formării unei pieți naționale provoacă întărirea economică a burgheziei încă în sînul societății feudale în descompunere.

În Transilvania dezvoltarea economiei capitaliste, condiționată de asemenea de înlăturarea privilegiilor nobiliare și de desființarea iobăgiei, este legată de renunțarea la sistemul anchilozant al breslelor și, în mod special, de înlăturarea stării de dependență semicolonială a Transilvaniei de Austria. Lichidarea feudalismului în Transilvania este condiționată de identitatea de interese dintre burghezia națională și țărănimea iobagă.

Relațiile feudale sînt, în al cincilea deceniu, o frînă puternică în calea dezvoltării economico-sociale a țărilor romîne. Burghezia — în continuă creștere numerică —, pentru a-și apăra posibilitățile de dezvoltare economică, va revendica dreptul de a participa la conducerea politică. Calea pe care o putea urma burghezia pentru dezvoltarea capitalismului, pentru contracararea intereselor boierimii era cea a revoluției. Pentru revoluție trebuiau cîștigate însă toate păturile sociale interesate în răsturnarea rînduielilor feudale: țărănimea, care cerea abolirea clăcii și împroprietărirea, meseriașii și muncitorii care cereau libertăți sociale economico-politice și chiar boierimea liberală de a doua și a treia treaptă.

« În condițiile specifice în care se aflau la mijlocul secolului al XIX-lea țările romîne, sarcina înlăturării orînduirii feudale și a înfăptuirii unității și independenței naționale era deosebit de grea, căci îndeplinirea ei necesita nu numai înfrîngerea feudalității interne, ci și sfărîmarea dependenței feudale a Moldovei și Țării Romînești față de Poartă, a protectoratului țarist asupra acestor țări, precum și înlăturarea dominației Habsburgilor și a feudalilor maghiari asupra Transilvaniei » [1].

Anii 1840—1848 se încadrează în epoca regulamentară, o epocă de progres în istoria Principatelor, cu tot caracterul reacționar al Regulamentului Organic. Acum apar instituții moderne similare în cele două țări, se realizează uniunea vamală, se creează o bază economică comună. Dar epoca regulamentară a agravat contradicțiile de clasă dintre marea boierime conservatoare și burghezia liberală, dintre marea boierime și țărănimea iobagă și a determinat intensificarea luptei de clasă și a mișcării revoluționare. Anii din preajma revoluției cunosc o creștere rapidă a mișcării antifeudale. Programul politic al burgheziei, organizată deja în partide, urmărește desființarea privilegiilor boierești și egalitatea în fața legilor, eliberarea clăcașilor și a robilor țigani, libertatea presei și a întrunirilor, formarea unui stat național și independent romîn.

Intelectualitatea din cele trei țări romîne a avut un rol deosebit în răspîndirea ideilor înaintate. Oamenii de cultură, scriitorii, artiștii, pătura intelectuală formulează ideile cele mai avansate de critică socială, constituie partidele care au condus lupta revoluționară, elaborează programe politice și înființează asociații, organizează conspirații revoluționare. Cu cît ne apropiem de anul 1848, orașele celor trei țări cunosc o agitație revoluționară crescîndă. Circulă memorii, pamflete, foi volante, manifeste, se enunță programe revoluționare, apar în presă articole militante care pregătesc revoluția de la 1848, revoluție care « a avut sarcina principală de a sfărîma orînduirea feudală și a o înlocui cu orînduirea capitalistă » [2].

Cultura cunoaște în acești ani o dezvoltare fără precedent. Acum se cristalizează ideologia națională burgheză, se dezvoltă spiritul enciclopedic, preocupările intelectualilor se diversifică, cuprinzînd o mare varietate de domenii, literatura și artele încep să oglindească aspirațiile poporului romîn, să devină expresia ideilor revoluționare, să înfățișeze veridic realitățile romînești.

Deceniul al cincilea, cu toate contradicțiile sociale și politice care se resimt și în sînul mișcării culturale, înregistrează un salt calitativ în cultura romînească. Este etapa clarificării ideilor despre literatură și artă, a accentuării caracterului lor angajat democratic, a oglindirii mai ample a realității naționale. O deosebită importanță o are deceniul revoluției de la 1848 și pentru istoria teatrului. Ignorînd condițiile concrete ale dezvoltării țării noastre, unii istorici din trecut au socotit revoluția de la 1848 ca o revoluție de import, ruptă de trecutul de luptă al poporului și fără consecințe pentru viitor. Aceiași istorici au fost unanimi în a stabili culturii — în general — și teatrului — în particular — o paternitate străină, în a explica geneza acestuia prin spiritul de imitație. Legînd dezvoltarea culturii și a teatrului în mod exclusiv de burghezia luată în ansamblu, unii nu sesizau că ceea ce era lipsit de originalitate în noua cultură se datora tocmai faptului că burghezia era încă de pe atunci « banală, fiindcă nu avea nimic original, originală numai în banalitatea ei, ea se tocmea cu propriile ei dorinți. . . » [3]. Burghezia se va dovedi în evenimentele anului 1848 ca fiind o clasă « fără inițiativă, fără încredere în sine, fără încredere în popor, fără chemare istorică. . . » [4]. În anii 1840—1848, în epoca revoluțiilor burghezo-democrate și a rapidei

[1] *Istoria Romîniei*, vol. IV, București, 1964, p. 24.
[2] *Ibidem*, vol. IV, p. 169.
[3] K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 6, București, Edit. politică, 1959, p. 119—120.
[4] *Ibidem*, p. 120.

fărîmări a instituțiilor feudale, cînd pentru prima dată mișcările naționale devin mișcări de masă, atrăgînd în arena politică, într-un fel sau altul, *toate* clasele populației, prin presă, prin participarea la instituțiile reprezentative etc. [5] — teatrul romînesc își cîștigă o bază ideologică-estetică legată de idealurile sociale ale epocii, o bază literară originală prin dezvoltarea dramaturgiei naționale ca o literatură constituită prin preocupările tematice și prin diversitatea genurilor și speciilor, o bază artistică creatoare determinată de configurarea primei școli de teatru romînesc sub egida lui C. Aristia și C. Caragiale, de înmulțirea artiștilor profesioniști. În acești ani se conturează figura artistului-cetățean, se afirmă noua concepție despre funcția socială a artei, despre rolul ei educativ.

Procesul de maturizare a teatrului este legat, ca întreaga dezvoltare a culturii din acest deceniu, de vasta activitate socială care dinamizează anii premergători revoluției de la 1848, de caracterul contradictoriu al epocii. În teatru — ca în întreaga artă — se resimte suflul nou, revoluționar, pașoptist, se resimte faptul că « nici una dintre mișcările revoluționare de pînă acum n-a început printr-o uvertură atît de înălțătoare ca mișcarea revoluționară din 1848 » [6]. Aceasta este perioada în care țările romîne încearcă, prin revoluția de la 1848, să încheie îndelunga perioadă feudală a existenței lor și să-și concretizeze tendințele pe care le impune dezvoltarea capitalismului spre noi forme sociale și o nouă orientare ideologică. Ceea ce diferențiază viața culturală din primele patru decenii ale veacului al XIX-lea de cea din deceniul al cincilea este însuși modul de abordare a problemelor sociale și culturale, faptul că abia acum — în anii 1840—1850 — aceste probleme încep să fie oglindite pe o scară mult mai largă în literatura și arta țărilor romîne. Deceniul al cincilea al veacului trecut constituie etapa în care activitatea socială și culturală este condusă și îndrumată în primul rînd de către intelectualitatea legată de aripa stîngă a burgheziei. Însușirea idealurilor revoluționare de către intelectualii romîni determină o nouă orientare ideologică, pe care o subînțelegem ori de cîte ori ne referim la *spiritul pașoptist*, orientare revoluționară bazată pe principiile generoase ale revoluției franceze. În acest deceniu, lupta ideologică ia forma cea mai ascuțită pe care a cunoscut-o pînă acum în țările romîne. Ideile revoluționare pașoptiste, pledînd pentru reforme sociale, libertate politică, progres științific și cultural, național, însuflețesc ofensiva împotriva conservatorismului ostil influenței revoluționare și răsturnării de valori sociale, împotriva « tradiționalismului » moșieresc refugiat în turcism, grecism sau franțuzism.

Revoluția de la 1848 — cu toate că înfrîntă pînă la sfîrșit — reprezintă pentru acea vreme încercarea majoră de a îndeplini dorința de eliberare a țărănimii de iobăgie, de a realiza un trai mai bun pentru masele exploatate, care au susținut și au apărat revoluția în fața boierimii și a burgheziei trădătoare. « A trecut... un secol de cînd Bălcescu și alți conducători ai revoluției din 1848 au formulat programul lor de prefaceri democratice. Nu era vorba de loc în acest program despre prefaceri cu caracter socialist. Reformele cerute de el purtau un caracter burghezo-democratic. Dar cele mai multe din aceste cerințe, cu tot caracterul lor limitat, nu au putut fi traduse în viață, deoarece revoluția din 1848 s-a săvîrșit sub hegemonia burgheziei. Aripa stîngă a burgheziei, în frunte cu Bălcescu, a fost nevoită, după revoluție, să ia drumul exilului.

Desăvîrșirea revoluției burghezo-democratice în Romînia a devenit posibilă numai sub hegemonia proletariatului, atunci cînd clasa muncitoare a Romîniei, punîndu-se în fruntea celorlalte forțe populare, a cucerit un rol hotărîtor în viața de stat » [7].

[5] Vezi V. I. Lenin, *Opere*, vol. 20, București, Edit. politică, 1959, p. 435.
[6] K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 6, p. 162.
[7] Gh. Gheorghiu-Dej, *Articole și cuvîntări*, ed. a 4-a, București, E.S.P.L.P., 1956, p. 169.

Chiar dacă nu și-a atins obiectivele, revoluția de la 1848 a răscolit profund conștiința maselor populare, a scos și mai mult în evidență importanța eliberării sociale și naționale, înscriind-o ca obiectiv principal al viitoarelor lupte. Unii istorici din trecut au avut o optică greșită asupra revoluției de la 1848 și a fenomenelor de suprastructură corespunzătoare, pentru că nu au distins tendința principală a burgheziei naționale, pentru că nu și-au dat seama că burghezia reprezenta « nu interesele unei societăți noi împotriva unei societăți vechi, ci interesele înnoite în sînul unei societăți învechite; ea se afla la cîrma revoluției nu pentru că avea poporul în spate, ci pentru că poporul o împingea din spate; era în frunte nu pentru că reprezenta inițiativa unei epoci sociale noi, ci numai pentru că reprezenta nemulțumirea unei epoci sociale vechi» [8]. Rolul burgheziei în revoluție este identic cu cel avut în dezvoltarea culturii: « . . . Revoluționară față de conservatori și conservatoare față de revoluționari; neîncrezătoare în propriile ei lozinci, folosind fraze în loc de idei. . . » [9].

Anul 1840 aduce apariția *Daciei literare* la Iași. Chiar dacă existența acestei publicații este extrem de scurtă, ea marchează un moment deosebit de important în dezvoltarea și, mai ales, în unificarea aspirațiilor românești pe plan cultural, încă mult înainte de unirea politică. În paginile *Daciei literare* și ulterior în *Propășirea* [10] se militează pentru o literatură și o artă nouă, ale căror izvoare de inspirație să le constituie istoria și realitatea înconjurătoare. Ceea ce aduc nou în programul lor aceste reviste este ideea creării unei arte și literaturi originale cu specific național și unitar pentru cele trei provincii.

În anii de după 1840 — prin grăbirea ritmului de dezvoltare a capitalismului —, ia amploare interesul pentru progresul științific, dar, o dată cu interesul pentru științele pozitive, se accentuează și cel pentru științele sociale și îndeosebi pentru istorie. Bălcescu și Kogălniceanu afirmă în istorie o concepție înaintată, care servește maselor, trezirii conștiinței naționale, stimulării sentimentelor patriotice de independență națională [11]. Lucrările lor din această perioadă [12] sînt menite să sprijine lupta revoluționară, să creeze un curent de opinie publică asupra necesității reformelor sociale, să evidențieze puternicele contradicții de clasă ce există în societatea românească. Tema istorică pătrunde și capătă o mare circulație în literatura și arta vremii. Subiectele din istoria națională se încadrează în spiritul romantic și în obiectivele ideologice ale pașoptiștilor. În primele drame și nuvele istorice, în primele compoziții picturale, ca și în poemele de aceeași inspirație, se pot recunoaște abuzul de fantezie, îndepărtarea de adevărul istoric, dar, pentru început, importantă și semnificativă este prezența temei istorice, frecvența și circulația ei în literatură și artă, aportul său în sprijinul noilor idei și reforme sociale. Preocuparea artiștilor epocii pentru subiecte istorico-patriotice și portretistică este caracteristică tuturor domeniilor de artă. Subiectele istorice ale pictorilor revoluționari concordă cu poeziile lui D. Bolintineanu și Gr. Alexandrescu, cu nuvelistica lui C. Negruzzi sau dramele lui Gh. Asachi. Alegoriile lui Rosenthal *(România revoluționară* sau *România rupîndu-și cătușele pe Cîmpia Libertății)* își au un corespondent la fel de dinamic și expresiv în *Deșteptarea României* de Vasile Alecsandri sau mobilizatorul *Deșteaptă-te române* al lui Andrei Mureșanu. Artele, în măsura în care sînt legate de mișcarea revoluționară, urmează în cel de-al cincilea deceniu al veacului un drum ascendent. Pictorii, dramaturgii, actorii, poeții, în marea lor majoritate, își leagă existența și creația de mișcarea ideilor progresiste, de revoluție, afirmînd în această scurtă perioadă creația artistică românească originală în pofida tendințelor conservatoare, cosmopolite ale boierimii. În cel de-al cincilea deceniu, artele românești merg cu insistență pe calea profesionismului, a ieșirii din sfera diletantismului în pictură, teatru sau muzică. Aceasta se produce ca o consecință a adaptării mijloacelor artistice de expresie la necesitatea comunicării noului conținut al unei arte care începe să oglindească fapte istorice naționale și realități contemporane. Noua etapă a dezvoltării teatrului în anii premergători revoluției se caracterizează în principal prin faptul că se urmărește crearea unei dramaturgii originale, reprezentarea unui repertoriu care să oglindească viața societății românești, teatrul devenind astfel un mijloc specific de cunoaștere a realității.

[8] K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 6, p. 119.
[9] *Ibidem.*
[10] *Propășirea* a fost editată de M. Kogălniceanu împreună cu Ion Ghica. Titlul fiind socotit « incendiar» de către cenzură, revista a apărut cu titlul *Foaie științifică și literară.*
[11] Acum apar pentru prima oară colecții de documente. M. Kogălniceanu editează în 1841 *Arhiva românească*, iar în 1845 publică *Letopisețele Țării Moldovei.* În 1845 apare *Magazinul istoric pentru Dacia.*
[12] N. Bălcescu, *Puterea armată și arta militară de la întemeierea principatului Valahiei și pînă acum* (1844); *Spătarul Ion Cantacuzino. Postelnicul Constantin Cantacuzino* (1845); *Despre starea socială a muncitorilor plugari* (1846); *Istoria românilor sub Mihai vodă Viteazul* (începută în 1846 și neterminată); M. Kogălniceanu, *Histoire de la Valachie* (1847).

MOLDOVA

Programul Daciei literare *și avîntul teatrului național în anii 1840—1848*

1. Dezvoltarea teatrului în perioada prerevoluționară este condiționată de lupta împotriva conservatorismului moșierimii, a politicii domnitorului și guvernelor refractare culturii naționale și, nu într-o mică măsură, de lupta împotriva oportunismului burgheziei. În mod practic trupele de actori români — la început de diletanți și apoi de profesioniști — au de înfruntat concurența trupelor străine, care, cu sprijinul oficialității, își afirmă adesea supremația în teatru.

Dezvoltarea caracterului social, îmbogățirea fondului ideologic și realist al teatrului și dramaturgiei naționale fac ca în acești ani ocîrmuirea să recurgă — nu de puține ori — la împiedicarea prin măsuri oficiale a activității teatrului românesc. Cenzura permanentă și interdicțiile ocazionale, arestările și surghiunurile la mănăstiri constituie forme directe și brutale de stăvilire a teatrului național și se dublează prin forma indirectă a încurajării trupelor străine în detrimentul trupelor românești. Această atitudine explică și menținerea tîrzie în circulație a ideii că a juca teatru în limba română este o încălcare a bunului simț, precum și a prejudecăților față de « disprețuita» tagmă actoricească.

Opoziția vehementă a pașoptiștilor față de formele tradiționale ale societății și culturii feudale face ca teatrul din anii 1840—1848, împreună cu literatura și cu celelalte arte, să părăsească definitiv curțile și saloanele boierești, să vină în mijlocul mulțimii și să capete un rol important în promovarea idealurilor de libertate și progres. În concepția estetică a pașoptiștilor, arta și literatura au ca scop oglindirea realității și prin aceasta influențarea publicului căruia i se adresează. Din această conștiință izvorăște activitatea teatrală a pașoptiștilor moldoveni, munteni și transilvăneni.

Dezvoltarea culturii și artelor cunoaște în toate țările române un impuls considerabil prin programul politic de la 1840, prin programul cultural al *Daciei literare*, care stă la baza mișcării teatrale din toate țările române. *Dacia literară* pleacă în primul rînd de la ideea unității culturii românești, a unei literaturi unitare. De aceea revista, care-și proclamă tendințele sale unificatoare încă din titlu, anunță că va publica « produsul a oricărui român, fie din orice parte a Daciei», pentru stimularea literaturii române, « în care ca într-o oglindă se vor vedea scriitorii moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fiștecare cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său» [13]. Stimularea creației literare originale este de asemenea

[13] *Dacia literară*, t. I, 1840, nr. 1, *Introducție.*

Fig. 117. — Vasile Alecsandri, membru în « triumviratul directorial» al Teatrului Național din Iași — 1840.

un obiectiv nou și important al publicației moldovene, care influențează dezvoltarea literar-artistică a acestor ani. Atitudinea fermă împotriva tendințelor de imitație a modelelor literaturii și artei străine, ca și împotriva traducerilor care nu pot constitui o cultură națională, caracterizează activitatea conducătorilor *Daciei literare:* « Darul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă pentru că omoară în noi duhul național. Această manie e mai ales covîrșitoare în literatură. Mai în toate zilele es de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos? că sînt numai traducții din alte limbi, și încă acele de ar fi bune! Traducțiile însă nu fac o literatură (...) Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și poetice, pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris fără să avem pentru aceasta trebuință să împrumutăm din alte nații. Foaia noastră va primi cît se poate mai rar traduceri din alte limbi! compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele» [14]. Din acest program se inspiră și conducătorii teatrului din Țara Românească și intelectualii transilvăneni. Dar în special teatrul moldovean își desfășoară activitatea pe baza ideilor fundamentale ale programului *Daciei literare*, prin concretizarea acestora în programul de activitate al triumviratului care preia la 1840 conducerea teatrului românesc din Iași, Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri.

Cele trei puncte programatice esențiale ale activității teatrului românesc (realizarea unui repertoriu original care să oglindească realitățile românești, pregătirea perseverentă a unor buni actori profesioniști, transformarea teatrului într-o școală de educație cetățenească patriotică), comune de altfel întregii mișcări teatrale din perioada discutată, arată că teatrul din Moldova intră, o dată cu anul 1840, într-o nouă fază de dezvoltare.

Directoratul C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri

2. Teatrul românesc iese acum din sfera întîmplării și cunoaște forme de organizare menite să dea stabilitate și consistență activității teatrale din Moldova. Acest lucru se întîmplă prin unificarea trupelor române și franceze sub direcția celor trei oameni de cultură (C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri), care vor îndruma de acum încolo — direct sau indirect — activitatea teatrului românesc din această perioadă.

Contractul încheiat la 18 martie 1840 între directorii teatrului și guvern pe timp de patru ani precizează condițiile activității trupelor franceză și română [15]. *Albina românească* se grăbește să anunțe că « înaltul guvern, dorind de a așeza pe o temelie statornică teatrul românesc,

[11] *Dacia literară*, t. I, 1840, nr. 1, *Introducție*.

[15] Articolul 2 al contractului arată că « antreprenorii se obligă a întreține o trupă de artiști dramatici francezi, în stare de a juca vodeviluri, comedii și alte piese în acest feliu și opere care nu ar avea mari dificultăți». Iar articolul 3 precizează că: «antreprenorii se obligă de asemenea a ține o trupă moldovenească și se lasă la facultatea lor de a fixa numărul» — în Dosarul Postelniciei, nr. 976 din 1837, p. 89. Cf. T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915, p. 215—216.

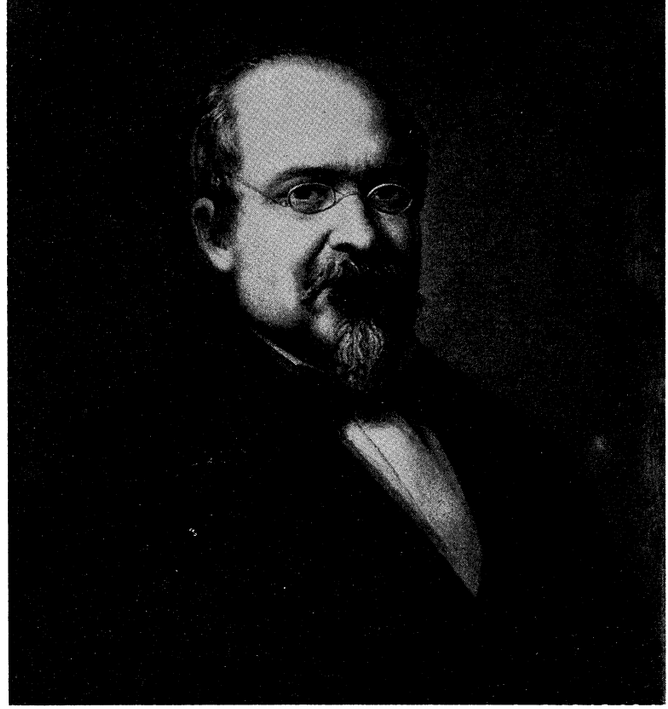


Fig. 118. — Mihail Kogălniceanu, membru în « triumviratul directorial» al Teatrului Național din Iași — 1840.

și simțind că acesta n-ar putea niciodată înflori, cît ar fi în concurență cu cel francez, au hotărît ca, după pilda urmată și în alte țări, să unească ambele teatre sub o singură administrație națională » [16]. Dar trupa românească este încă într-o situație de inferioritate față de cea franceză, atît prin numărul reprezentațiilor (75 franțuzești și 25 românești), cît și prin subvenția de numai 200 de galbeni pentru trupa românească, față de 600 de galbeni pentru cea franceză. Formula unei singure direcții a ambelor trupe are însă avantajul de a putea apăra mai lesne interesele teatrului românesc. Cei trei directori, desigur interesați în primul rînd în propășirea teatrului românesc, se simt obligați să precizeze acest lucru și să-și mărturisească public intențiile ce le au în privința acestuia: « Cît pentru teatrul românesc, atît administrația, cît și tinerii actori, pătrunși de patriotica rîvnă de a forma ștena națională, nu vor cruța nici jertfe, nici ostenele, spre a cîștiga mulțămirea publicului. Piesele ce se vor reprezenta vor fi unele traducții din autorii străini cei mai plăcuți, altele, compuneri originale» [17]. Reprezentațiile trupei românești încep însă mai tîrziu decît cele ale trupei franceze [18]. Dificultățile întîmpinate de directorii teatrului sînt legate de compunerea trupei și asigurarea unor condiții onorabile de reprezentare a repertoriului românesc. Regulamentul pe care-l elaborează în pragul începerii activității celor două trupe este concludent, în primul rînd, în direcția disciplinării și a asigurării coeziunii artistice a unei trupe care cuprinde, alături de cîțiva actori, și diletanți necunoscători ai principiilor artei scenice, străini încă de spiritul de muncă colectivă din teatru. În acest prim document, care reglementează activitatea trupei, sînt precizate obligații elementare ale actorilor: «repetițiile pentru învățat se vor face cu rolurile în mînă, cele de ansamblu fără roluri», « artistul care va lipsi de la o lecție pentru un rol» va fi amendat, ca și « cel ce joacă cu neglijență, sau se ține în scenă în neconformitate cu rolul, sau repetă în mod neglijent» [19]. Regulamentul elaborat ține seama de dificultățile pe care teatrul le are de întîmpinat din partea diletanților români, dar și de capriciile sau neglijența actorilor și cîntăreților din trupa franceză.

Stagiunea 1840—1841, precedată de cîteva spectacole de divertisment [20], începe pentru trupa franceză la 1 octombrie 1840 cu opera comică *La dame blanche* de Boieldieu. Spectacolele trupei românești, cu toate că anunțate pentru 1 ianuarie 1841, încep de la 18 noiem-

[16] *Albina românească*, 1840, nr. 49.

[17] *Ibidem*, 1840, nr. 50. « *Înștiințare teatrală*».

[18] Simțindu-se responsabili pentru această întîrziere, cei trei codirectori ai teatrului se adresează din nou opiniei publice pentru a se justifica. În 18 septembrie 1840 apare o nouă *Înștiințare* care arată că, « din pricina scurtei vremi și a puținei deprinderi a actorilor români de a-și crea rolele, în iarna aceasta se vor da numai 12 reprezentații românești, de la 1 ianuarie viitor». Cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 220.

[19] Regulament tipărit la Iași, la 20 septembrie 1840. Cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 223—225.

[20] Reprezentații de atleți (Nicolai Croft și John Atterburg) sau dansatori spanioli (Camprubi). Vezi *Albina românească*, 1840, nr. 73.

brie 1840 cu comedia *Farmazonul din Hîrlău* de V. Alecsandri. Trupa romînă are în frunte pe C. Caragiale. Actorul bucureștean se bucură de bunăvoința și sprijinul publicului ieșean și, cu ocazia spectacolului *Furiosul*, jucat de diletanții moldoveni, face entuziasta declarație care-l angajează față de teatrul moldovean: « Cel mai puternic lanț ce mă leagă către acest

Fig. 119. — C. Negruzzi, membru în « triumviratul directorial» al Teatrului Național din Iași — 1840.

așezămînt este a mea mulțămire. Și părăsind de astăzi titlul cosmopolitan, în veci mă fac moldovan» [21]. Alături de C. Caragiale apar Pandeli, Idieru, Greceanu, Pedilan, doamnele Smaranda, Macé, Pulheria, Langhina, și diletanți ca Burghilion, Boian sau Homiceanu. În această primă stagiune sub directoratul lui C. Negruzzi, M. Kogălniceanu și V. Alecsandri, actorii romîni reprezintă *Orbul fericit*, dramatizare de M. Kogălniceanu (14 decembrie 1840), *Elevul conservatorului*, prelucrare de K<onst> N<egruzzi> (28 decembrie 1840), *Înșelătorul înșelat*, comedie de A... V... (1 februarie 1841), *Leonil sau ce produce disprețul* de C. Caragiale după Delmary (10 martie 1841).

[21] *Albina romînească*, 1840, nr. 11. După cum se știe, C. Caragiale părăsește însă Iașul în 1844 și pleacă la București, unde înființează o nouă trupă romînească.

Repertoriul trupei franceze conține teatru de proză și liric. Alături de *M-elle de Belle-Isle* sau *Thérèse* de Al. Dumas și *Chef d'œuvre inconnu* de Charles Laffont, figurează operele comice contemporane ale lui Rossini *(Bărbierul din Sevilla)* sau Auber *(Fra Diavolo)*. Publicul artistocrat din Iași cunoaște deci, la începutul deceniului al cincilea, prin spectacolele trupei franceze, repertoriul modern al teatrelor pariziene. Un public nou însă începe să fie atras de comediile originale sau de prelucrările scriitorilor romîni, chiar dacă jucate uneori cu stîngăcie de către diletanții romîni. În stagiunea următoare spectacolele trupei romînești se împuținează. Singurele spectacole demne de a fi citate sînt *Bădăranul boierit (Burghezul gentilom)*, reprezentat la 31 decembrie 1842 [22], cu cîteva zile înainte de a fi reziliat contractul direcției triumvirale, și *Zgîrcitul (Avarul)* de Molière, reprezentat la 16 martie 1842 [23]. Noul contract îl obține cîntăreața străină Maria Tereza Frisch, conducătoarea teatrului de operă germană, care preia direcția teatrală în mai 1842.

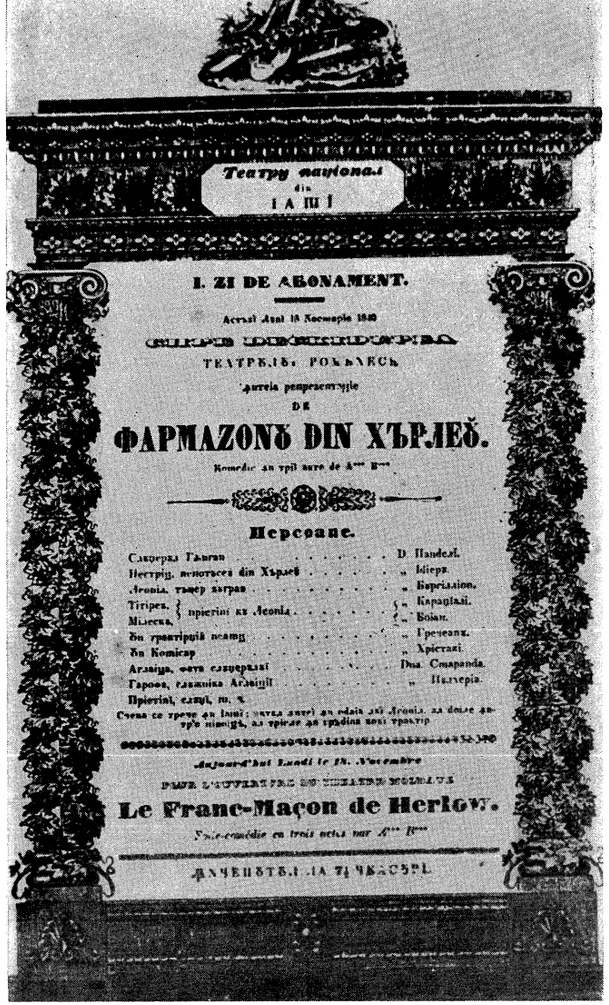


Fig. 120. — Afiș pentru reprezentarea piesei Farmazonul din Hîrlău, *la deschiderea stagiunii 1840—1841.*

Începe o perioadă în care — după cum era și de așteptat — trupa moldovenească va fi neglijată. În anul 1842, actorii romîni dau doar două spectacole; în 1843, pînă în luna noiembrie, cînd este numit director al teatrului moldovean Al. Sturza, nu are loc nici un spectacol romînesc. Numirea lui Al. Sturza este determinată de nemulțumirea publicului pentru faptul că « Madama Friș nu urmează condițiile contractului ce are încheiat cu cîrmuirea pentru ținerea teatrului din capitalie, atît pentru păzirea bunei orînduieli, cît și alegerea pieselor de reprezentație, iar mai ales pentru înființarea unei trupe de actori moldoveni». De la Al. Sturza se așteaptă « pe lîngă toate celelalte îmbunătățiri cîte împrejurarea cere, înființarea și statornica întreținere a trupei moldovene» [24].

Și după ce Negruzzi, Kogălniceanu și Alecsandri nu mai sînt directori ai teatrului, activitatea trupei romînești este mereu influențată de opiniile lor și de creațiile lor literare. Reprezentațiile trupei moldovene reîncep curînd după numirea lui Al. Sturza ca director — la 17 noiembrie 1843 — cu comedia lui Molière *Bădăranul boierit*. În aceeași stagiune se joacă piesa lui Miclescu *Ionică, dragul mamei*, la 2 ianuarie 1844. Anul 1844 aduce însă reprezentarea comediei originale a lui Alecsandri, *Cuconu Iorgu de la Sadagura* sau *Nepotu-i salba*

[22] În comedia lui Molière joacă pentru prima oară C. Caragiale, Sterian, Burghilion, Greceanu, Boian, Homiceanu și doamnele Macé și Smaranda.

[23] În *Zgîrcitul* au jucat actorii Greceanu, Bonciu, I. Năstase, Homiceanu și doamnele Smaranda, Elencu, Macé și Marghioala.

[24] Arh. st. Iași, dos. Postelniciei, nr. 976 din 1837, p. 216; cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 262—263.

dracului [25], urmată de comedia într-un act — tot de Alecsandri — *Spătarul Haţmaţuchi* [26] şi comedia în două acte, prelucrare de Sion, *Hagi Eni de la Galatz* [27].

Stimulul dat dramaturgiei originale începe să se facă simţit şi pe scena teatrului moldovean sînt reprezentate pentru prima oară între anii 1844 şi 1848 piese originale ca *Iaşii în carnaval* de V. Alecsandri, *O repetiţie moldovenească* de C. Caragiale, *Băcălia ambiţioasă* şi *Jignicerul Vadră sau Un provincial la teatrul naţional* de Alecu Russo. Aceste piese intră, încă înainte de revoluţia de la 1848, în circuitul teatrului romînesc din toate provinciile şi constituie pentru acea vreme partea cea mai înaintată a literaturii dramatice naţionale [28]. Condiţiile în care activează trupa romînească în acest timp sînt dintre cele mai precare, dat fiind situaţia sa în raport cu trupa străină şi directoarea acesteia, Maria Tereza Frisch. C. Caragiale, în fond conducătorul artistic al trupei moldovene, este primul care revendică ieşirea

[25] Premiera a avut loc la 18 ianuarie 1844. În distribuţie figurau C. Caragiale, Greceanu, Idieru, Barageni, d-ra Homiceanu, d-na Macé, Teodoru, Sterian şi Costachi.

[26] Premiera a avut loc la 23 ianuarie 1844.

[27] Premiera a avut loc la 5 februarie 1844. În aceeaşi stagiune trupa romînească mai reprezintă *Fata cojocarului* (5 februarie 1844), *Soldatul moldovan* (6 martie 1844), *Însurăţelul* (17 martie 1844).

[28] Circulaţia acestor piese în celelalte provincii romîneşti este determinată de tipărirea lor, uneori chiar înainte de reprezentarea pe scena teatrului ieşean.

РЕПЕРТОРІѲЛ
ТЕАТРѲЛѲЇ НАЦІОНАЛ
din Iaşi.
№. 5.
ДОЪ ФЕМЕЇ
ДМПРОТІВА ѲНѲЇ БЪРБАТ.
Komedie дntr'ѳn акт, прелѣкратъ de Л*** N***
Днфъцошатъ пентрѳ ънтеіашї датъ пе театрѣл національ дін Іашї, съмвъть дн 7 Декемвріе 1840.
Прецѣл 2½ леі
Іашіі.
Ла Кантора Фоліеї Сътещї.
1840.
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Fig. 121 . — Coperta comediei Două femei împotriva unui bărbat, *publicată în* Repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi, *1840*.

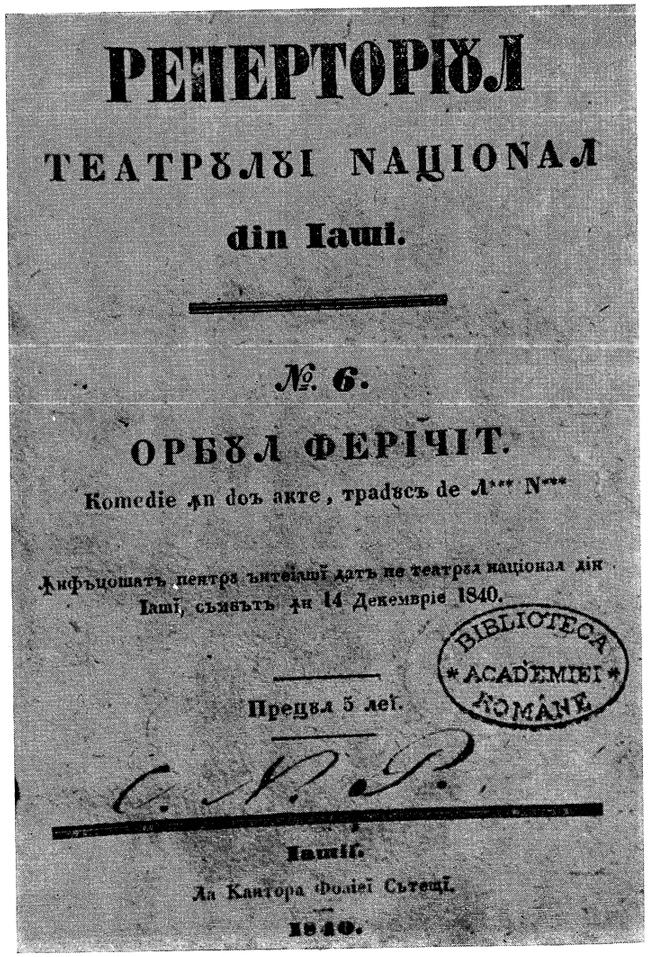

РЕПЕРТОРІѲЛ
ТЕАТРѲЛѲІ НАЦІОНАЛ
din Iaşi.
№. 6.
ОРБѲЛ ФЕРІЧІТ.
Komedie дn doъ акте, традѵсъ de Л*** N***
Днфъцошатъ пентрѳ ънтеіашї датъ пе театрѣл національ дін Іашї, съмвъть дн 14 Декемвріе 1840.
Прецѣл 5 леї.
Іашіі.
Ла Кантора Фоліеї Сътещї.
1840.
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Fig. 122. — Coperta Orbul fericit, *publicată în* Repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi, *1840*.

Fig. 123. — O serată la curtea domnitorului Mihail Sturza (1845), după un desen de Doussault.

teatrului romînesc de sub tutela păgubitoare a « madamelor nemţeşti », căci în 1844 nu mai poate fi acceptată situaţia existentă « cu 15 ani în urmă, pe cînd năpădeau ca lăcustele nişte acrobaţi, nişte alchimişti, nişte artifiţieri, care, după ce-şi umpleau pungile, mergeau în patria lor şi criticau un norod pentru ospitalitatea şi îmbrăţişarea ce le-a dat » [29]. De altfel comedia într-un act scrisă în anul 1844 *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi* prezintă pe larg condiţiile în care jucau actorii romîni [30]. În anul apariţiei piesei lui C. Caragiale, Al. Sturza se retrage de la conducerea teatrului din cauza greutăţilor pe care le face directoarea Frisch. Aceasta, pentru a-şi apăra interesele, nu se sfieşte să se adreseze chiar reprezentanţelor diplomatice — austriacă, engleză şi turcă — atunci cînd, la începutul anului 1845, i se reziliază contractul [31].

[29] C. Caragiale, *Teatrul naţional în Ţara Romînească*, Bucureşti, 1867, p. 7.

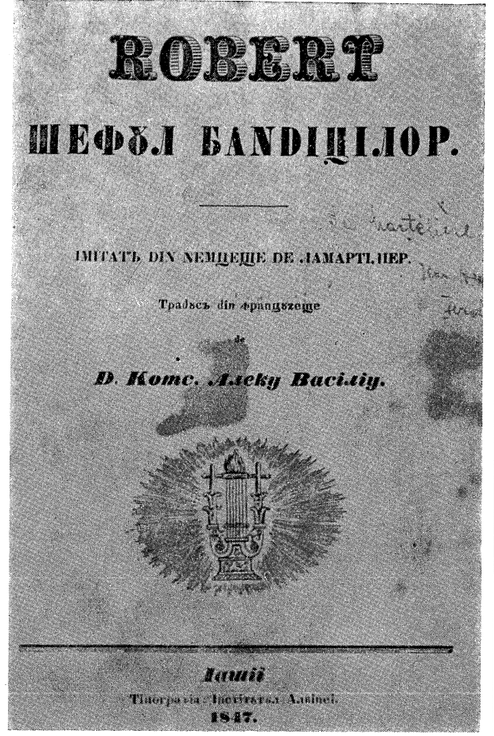
[30] Despre această comedie scrie M. Kogălniceanu în prefaţa primei ediţii: « Repetiţia d-sale Caragiali ne poate sluji pentru consideraţii destul de însemnate. Întîi ea ne arată cu culoare atît de vie cît şi adevărată starea teatrului naţional sub direcţii străine. Al doilea ea ne dovedeşte că nu vom putea avea actori romîni pînă cînd nu vom avea un conservatoriu naţional, o dorinţă pe care o vedem rostită şi de către fraţii noştri de dincolo de Milcov; şi al treilea această piesă poate sluji de un document foarte important pentru viitorii cercetători a începutului teatrului naţional». *Noi şi iar noi*, Iaşi, 1845.

[31] Nici intervenţiile guvernului nu reuşiseră s-o determine pe directoarea teatrului să-şi schimbe atitudinea faţă de trupa moldovenească. La 28 mai 1844, guvernul intervine prin Th. Balş pentru reglementarea situaţiei trupei moldovene. Secretarul de stat îi pune în vedere directoarei teatrului că se simte « necesitatea unei reforme radicale care să conducă la reorganizarea teatrului moldovenesc şi francez», stabilind protocolar că « proprietatea teatrului naţional va face obiectul solicitudinii antreprenorului», păstrînd secretarului de stat dreptul de a alege repertoriul, de a fixa ordinea reprezentaţiilor, respectarea regulamentului teatral şi chiar punerile în scenă (Arh. st. Iaşi, dos. 976, fila 272, adresa semnată de Th. Balsch, din 28 mai 1844, şi *Albina romînească*, 1844, nr. 52.

Importanța stagiunii 1845 — 1846. Repertoriul original

3. Teatrul românesc iese de sub dominația trupei străine abia în stagiunea 1845—1846, după ce guvernul reziliază contractul directoarei germane și conducerea teatrului este preluată de către vornicul Tudorache Ghica. C. Caragiale plecase între timp la București, dar absența lui nu s-a resimțit mult în trupa moldoveană, căci în același an se întoarce în țară, la Iași, Nicolaie Luchian, care studiase la Paris jocul unor actori de importanță europeană ca Lemaître sau Levassor. Preluarea trupei moldovene — chiar fără subvenție de stat — de către T. Ghica duce la resuscitarea activității teatrului românesc [32]. Pentru prima oară în istoria sa, trupa de actori moldoveni dă într-o stagiune 60 de spectacole. La sfîrșitul acestei stagiuni, cea mai bogată în spectacole românești de pînă atunci, G. Sion dedică sprijinitorilor teatrului românesc un entuziast imn plin de recunoștință [33], în care face constatări îmbucurătoare pentru existența teatrului românesc din Moldova. Numărul mare de spectacole din acest an este consecința sporirii publicului, « a obșteștii îmbrățișări », a dezvoltării gustului pentru cultură, a activității scriitorilor și actorilor români. Fenomenul este din punct de vedere cantitativ concludent, dar adevărata sa semnificație ni se relevă analizînd conținutul acestei stagiuni [34]. Trupa moldoveană își începe stagiunea cu cîteva traduceri și prelucrări [35]. Este un repertoriu mai ușor, util începerii grabnice a stagiunii, și care pune mai puține dificultăți actorilor și diletanților. Acest repertoriu oferă totodată posibilitatea pregătirii celei de-a doua părți a stagiunii în care vor fi reprezentate piese de seamă, originale și din dramaturgia clasică universală. Acum se reprezintă pentru prima oară *Iașii în carnaval* de V. Alecsandri (22 decembrie 1845), *Băcălia ambițioasă* de Al. Russo (11 ianuarie 1846), *Creditorii* și *Un rămășag sau O intrigă de bal mascat* de V. Alecsandri, *Jignicerul Vadră sau Provincialul la teatrul național* de Al. Russo (25 februarie 1846). Prezența atîtor opere cu un puternic caracter satiric, cu o mare capacitate de oglindire critică a moravurilor societății este dublată de spiritul romantic revoluționar al dramelor lui Schiller *(Robert, șeful bandiților* după *Hoții)* sau Victor Hugo *(Angelo, tiranul din Padua*, traducere de C. Negruzzi), ca și de mereu actuala comedie molierească, *Sganarel, doctor fără voie*. Acest repertoriu determină o preocupare sporită pentru calitatea spectacolului, pentru ridicarea nivelului artistic interpretativ. Cronicile și documentele vremii arată că direcția teatrului se preocupă de înnoirea cadrului scenic al spectacolelor [36], de completarea trupei, de introducerea unor metode noi de muncă artistică, dar nu uită totodată să facă rezervele necesare asupra condițiilor precare, din punct de vedere profesional, ale activității actorilor moldoveni [37]. După plecarea lui Costache Caragiale la București se face resimțită nevoia unui regizor [38]. În trupa românească joacă acum actori cu experiență valoroasă, ca T. Theodorini, Nicolaie Luchian, I. Poni și alții și ne despart mai puțin de doi ani de debutul lui Matei Millo în teatrul din Iași.

Succesele teatrului moldovean în acești ani au ecou în toate provinciile românești. *Curierul românesc* reproduce articole din *Albina românească:* « Este o bucurie națională — reia ziarul din București —, bucurie nobilă, văzînd că din zi în zi teatrul nostru înflorește. Acum sala se vede plină de privitori, acum mulțămirile se zugrăvesc mai cu ușurință pe fețele lor, acum cîmpul literaturii naționale începe a surîde, mai mulți tineri nutresc această țarină — cu traduceri alese, mai mulți cu originaluri, între care d. Alecsandri este în frunte » [39]. D. Gusti, autorul cronicii citate, caie nu înțelesese semnificațiile piesei lui Alecu Russo [40] și comenta cu timiditate comediile lui Alecsandri, nu reușește să precizeze caracteristica esențială a teatrului moldovenesc din anii aceștia, și anume că dramaturgii și actorii români, într-un efort unit și perseverent, creează prin piesele și spectacolele lor un curent de opinie publică împotriva cîrmuirii, împotriva autorităților abuzive, împotriva boierimii nepăsătoare față de interesele țării și de cultura națională, că în fond teatrul moldovean, în comparație cu cel din Țara Românească și Transilvania, are—prin manifestări literar-artistice — contribuția specifică cea mai însemnată la răspîndirea ideilor democratice în anii ce au precedat revoluția de la 1848.


ROBERT

ШЕФЪЛ БАНДИЦИЛОР.

IMITATĂ DIN NEMȚEȘTE DE LAMARTELIÈRE.

Tradusă din franțuzește

de

D. Komc. Alecky Baciaiy.

Iașii

Tiparul la Institutul Albinei.

1847.

Fig. 124.—Coperta piesei Robert, șeful bandiților, « *imitată din nemțește de Lamartelière* » *după* Hoții *de Fr. Schiller.*

4. Spectacolele trupei moldovene se înmulțesc; în Iași sînt mai întotdeauna una sau două trupe străine care nu-și pot prezenta spectacolele din cauză că scena e ocupată; pe de altă parte, vechea sală a « teatrului de varietăți » este neîncăpătoare, luminată prost, cu o tehnică de scenă primitivă, învechită. Clădirea teatrului în care se dădeau spectacolele pînă acum nu mai corespunde vieții artistice a Iașului. Aceasta determină amenajarea unui teatru nou în clădirea de la Copou, închiriată de către însuși Mihail Sturza. *Teatrul cel mare*, cum se numește teatrul nou, este inaugurat la sfîrșitul anului 1846, însă nu de către trupa românească. Em. Manoliu arată că primul spectacol, dat la 22 decembrie 1846 *(Clarisse Harlow* de Clairville și Guillard), « nu avea nimic cu solemnitatea (inaugurarea unui teatru — *N.ns.*) la care au fost invitați să asiste, precum și că nu s-a dat precădere elementului moldove-

Matei Millo la conducerea teatrului și noua orientare artistică

[32] Contractul pe care-l încheie T. Ghica pentru perioada 15 iunie 1845 — 15 iulie 1846 prevede o serie de măsuri concrete pe care dezinteresatul iubitor al teatrului național trebuie să le ia. Printre altele, T. Ghica se obligă să formeze o trupă de cel puțin 20 de persoane, să dea cel puțin 40 de spectacole românești, să reprezinte cel puțin 7 piese noi pe lună, fiecare piesă « să fie decorată cu decorații noi și potrivit cu sujetul piesei » (Arh. st. Iași, dos. Postelniciei nr. 978 din 1837, p. 58. Cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 289—290).

[33] Cînd teatrul înflorește / Subt al publicului har, / Cînd cultura-și dezvălește / A ei brazdă de zahar, / Cînd obștească-mbrățișare / Ne deschide a ei comori / Și revarsă încurajare / La românii scriitori, / Noi, actorii, ce-n pruncie / Rolul duhului jucăm, / Drept recunoștință vie / Către cer să ne rugăm: / Să trăiască orișicare, / Pentru țară bine vrea, / Și cei ce au plecare / Artele a-ncuraja!... / Șase zeci reprezentații / Cu acest imn să ia sfîrșit / Și a obștei senzații / Cu urări să mulțămim /. Imnul naiv, dar entuziast, al lui G. Sion era dedicat « domnilor actori, traducători și abonați ai teatrului românesc » și a fost cîntat — pe muzica lui A. Flechtenmacher — cu ocazia ultimului spectacol al stagiunii, adică la 30 aprilie 1846.

[34] T. Codrescu consemnează că « în anotimpul acesta teatral, scena românească se pare că începe a se mai întrema prin nemerita alegere a pieselor, a persoanelor, a bunei direguiri și a decorațiilor, cărora noua zugrăvire favorizează foarte mult îngrijirea direcției și iluzia privitorului » (*Albina românească*, 1845, nr. 84).

[35] Activitatea teatrului începe la 7 octombrie 1845. Primele spectacole ale trupei moldovene aduc prelucrări după Pol de Kok *(Teatrul și bucătăria, Ulița lunei sau Fumătorii)*, traduceri din J. Bouchardy *(Lazăr Păstorul)*, din Pixerecourt și V. Ducanges *(Polder sau Călăul din Amsterdam)*. Pînă la sfîrșitul anului 1845 se reprezintă de asemenea: *Doi galerieni*, traducere de A.V., *Strengarul de Paris*, traducere de Filipescu, *Niște necazuri de nimica din viața omenească*, traducere de N. Ionescu, *Însurățeii taichii*, prelucrare de N.N., ș.a.

[36] Afișe speciale anunțau că « decorurile au fost lucrate din nou pînă la unul de către D. D. Valery și Lecont în stilul cel mai elegant și în analogie cu sujectul fiecărei piese ». Cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 290.

[37] T. Codrescu scria cu ocazia reprezentării piesei *Polder sau călăul din Amsterdam* că « publicul nu este în dreptate de a pretinde de la niște diletanți aceea ce ar cere de la niște actori formați, ca nefiind nici conservator, pentru ca ei să se poată forma sub dereguirea vreunui învățător... » (*Albina românească*, 1845, nr. 84).

[38] « Trebuința unui regizor vrednic este în tot minutul simțită, pînă și în cele mai ușoare piese, de aceea lucru de dorit este ca direcția Teatrului național, chiar în privirea materială să-i deie o măsură atît de neapărată ». E. Filipescu, în *Albina românească*, 1845, nr. 102.

[39] *Curierul românesc*, 1846, nr. 12.

[40] Vezi polemica în legătură cu *Băcălia ambițioasă*, reprezentată la 11 ianuarie 1846.

Fig. 125. — Cupola teatrului de la Copou.

nesc pentru ziua inaugurală»[41]. Trupa romînească joacă în teatrul nou abia la 1 februarie 1847, cînd se reprezintă *Bătălia moldovenilor cu cavalerii teutoni la Marienburg*, tablou vivant de Gh. Asachi, și *Vicontele de Letorier*, vodevil de Bayard și Dumanoir, tradus de C. Negruzzi.

Noua stagiune a teatrului romînesc începe în alte condiții de organizare. Contractul lui T. Ghica este reziliat. Repertoriul original prezentat în timpul directoratului său, și mai ales libertățile pe care și le luau actorii în prezentarea scenică a textelor dramatice, încălcînd indicațiile cenzurii, determină cîrmuirea să încredințeze conducerea teatrului prințului Nicolae Suțu, secondat de tînărul actor de origine boierească Matei Millo. Din cauza tulburărilor provocate în teatru de reprezentarea comediilor lui V. Alecsandri și Al. Russo, cei doi directori ai teatrului întocmesc un nou regulament, pe care-l supun spre aprobare lui Mihail Sturza. Anaforaua însoțitoare a regulamentului precizează că prima grijă a noii direcții este « de a lua toate măsurile feritoare ce pot închizășlui administrația ei și reprezentațiilor o liniștită bună orînduială, povățuită de ispitirea direcțiilor trecute și de neorînduielile ce au suferit acele din partea unora din actorii romîni, această direcție a voit a preveni cu

[41] Em. Manoliu, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovan*, Iași, 1925, p. 27.

de istov înnoirea unei asemine anarhii și a alcătuit un Regulament teatral prevăzător și înfrînător tuturor cazurilor de nesupunere și de răzvrătire»[42].

Pare curios faptul că Matei Millo participă la elaborarea și aplicarea unui astfel de regulament. Aceasta ar putea fi doar dovada supunerii sale față de beizadeaua N. Suțu și a lipsei de sudură — deocamdată — cu tagma actorilor, cu care de altfel — curînd — se va confunda, el însuși devenind mai tîrziu subiectul represaliilor poliției pentru atitudinile sale de actor-cetățean. Rolul său este însă secundar, căci « prințul N. Suțu, *ca cap primariu*, va manevra cu scumpătate spre scopul întreprinderii», iar « d. Matei Millo, care încă de mai mulți ani este cunoscut pentru talentul și favorul muzei sale teatrale, după ce acum, așa-zicînd, au mai studiat și perfecționat frumoasa această artă, vizitînd cele mai măreațe teatruri ale Franței și Europei, ca *director școalei tinerilor actori*, ne face a spera că nu tîrziu stena noastră se va ridica»[43]. Millo are deci un rol educativ artistic și mai puțin unul administrativ. Influența lui Millo se recunoaște curînd în alcătuirea repertoriului în care figurează frecvent comediile-vodevil *(Samson și Spiridon*, *Femeiușca dracului*, *Doi însurătei)*, cele mai multe prelucrate sau scrise *(Zavistia)* de el însuși. *Creditorii*, *Piatra din casă sau Un rămășag* — comediile scurte ale lui V. Alecsandri — se reprezintă alături de *O soaré la mahala sau Amestecul de dorințI* de C. Caragiale și *O bună educație* de C. Bălăcescu. Preocupat de creația dramatică originală, Matei Millo — interpretul de peste cîțiva ani al repertoriului național de comedie — nu neglijează comedia străină și în special pe cea franceză. În stagiunea 1846—1847, se reprezintă pentru prima oară la Iași piesa *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais (20 octombrie 1846) și *Femeile savante* de Molière, în traducerea în versuri a lui C. Negruzzi (3 mai 1847).

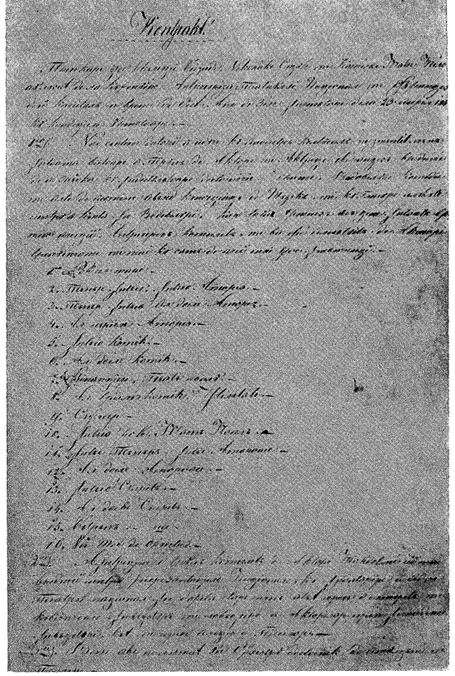


Fig. 126. — Contractul încheiat de M. Millo și N. Suțu în stagiunea 1845—1846 (p. 1) pentru antrepriza teatrului de la Copou.

Preocupările artistice ale lui Matei Millo se relevă și pe planul inițiativei de a înființa o școală de declamație pentru actorii teatrului moldovean. « Școala de declamație a lui Matei Millo aduse — după cum pe bună dreptate susține T. T. Burada — o reformă simțitoare în ceea ce privește reprezentarea pieselor, precum și în modul de declamație al actorilor. Pînă la el, actorii erau influențați de școala romantică și declamatorie a lui C. Caragiale, avînd atît vorbirea, cît și gresturile exagerate (. . .). Millo ținu mult ca în dicție și în jocul de scenă să intre pe cît se poate mai mult *adevăr* și *natural* (. . .). De la Millo apoi rămase ca tradiție în teatrul ieșean vorbirea naturală și gesturile cumpănite»[44].

Prezența lui Millo la conducerea teatrului înseamnă în fond și începutul unei noi orientări artistice în creația tinerilor actori romîni. Millo, actor[45] și dramaturg[46], începător el

[42] Vezi T. T. Burada, *op. cit.*, p. 316. În încheierea anaforalei celor doi directori, este solicitată și obținută aprobarea domnului și recomandarea Regulamentului Agiei, « întrebuințînd și a ei polițienești înfrîngeri către toți acei dintre actorii romîni ce s-ar abate din rostirea acestui regulament». Regulamentul este tipărit în *Manualul administrativ al Principatului Moldovei*, vol. I, Iași, 1855, p. 368—375.

[43] D. Gusti, în *Albina românească*, 1846, nr. 83, (subl. ns.).

[44] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 344.

[45] Millo debutează ca actor în stagiunea 1846—1847 (1 martie 1847), interpretînd în franțuzește un rol din comedia *Cei ce se aseamănă se supără între dînșii*, care ne arată cum fac a lor învățătură unii din junii pe care părinții îi trimit la Paris. *Albina românească*, 1847, nr. 17, constata cu acest prilej că « actorii noștri mult ar cîștiga dacă d. Millo, din cînd în cînd prin practică le-ar fi model al giocului, ce-l cunoaște cu deplinătate și prin care s-ar perfecționa teatrul nostru».

[46] Presa vremii salută deopotrivă « geniul născocitor al d-lui Millo și talentul său pentru compunerile

însuși, imprimă teatrului moldovean încă din anul 1847, prin repertoriul și prin noul stil de interpretare, un caracter realist, care contribuie efectiv la apropierea teatrului de popor.

Caracterul agitatoric al spectacolelor trupei romîne. Represiuni împotriva actorilor

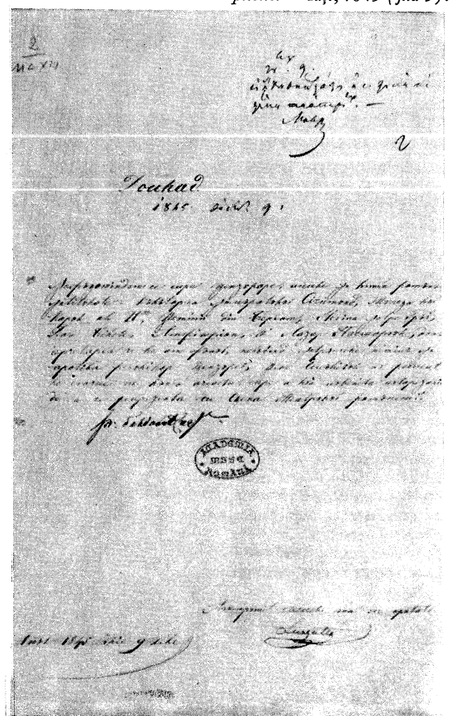
5. Următoarea stagiune se inaugurează la 19 octombrie 1847 cu piesa *Mulatrul*, melodramă de Saint Pierre, care « avea o oarecare potrivire cu moravurile reale ale țării, față cu țiganii robi ce se vindeau la noi în piață ca vitele sau ca orice obiect de îmbrăcăminte ori de mîncare . . . »[47]. Autorul acestei îndreptățite și obiective observații, T.T. Burada, constată de asemenea scandalul determinat de reprezentație, dar încearcă să justifice măsura desființării trupei moldovene prin motivul oficial al nepregătirii artistice a actorilor. În realitate, spectacolul fusese fluierat de poliție și de slugile boierești aduse la galerie, căci piesa « a nemulțumit foarte mult pe boierii noștri, a căror purtare față de nenorociții ce-i aveau în stăpînire se asemăna aidoma cu aceea a colonilor stăpînitori din Indii și Africa »[48].

Reprezentarea piesei *Mulatrul* urmează după o serie de spectacole cu piese originale, care au constituit momente de luptă deschisă în istoria afirmării teatrului romînesc pe linia oglindirii obiectivelor democratice ale luptei revoluționare. Astfel de spectacole confirmă maturizarea ideologică-artistică a teatrului prerevoluționar romînesc și pun în evidență concepțiile democratice ale creatorilor dramaturgiei și îndrumătorilor teatrului pașoptist.

Spectacolele Alecsandri, *Cuconu Iorgu de la Sadagura* (reprezentat pentru prima oară la 18 ianuarie 1844), ca și *Iașii în carnaval* (a cărui premieră are loc la 22 decembrie 1845), determină o reacție puternică din partea ocîrmuirii. Cele două comedii — după propria mărturisire a autorului — atacă « două ridicole proaspete ale societății noastre, ridicole care, nefiind combătute la vreme, ar exercita o influență fatală. Unul consistă întru disprețuirea a tot ce este național, iar celălalt întru persecutarea opiniei publice »[49]. *Cuconu Iorgu de la Sadagura* este una din primele satire puternice la adresa boierimii lipsite de patriotism și disprețuitoare pentru tot ce este național. Efectele reprezentării comediei le consemnează însuși autorul ei: « . . . Am reușit a atinge țelul meu. Astăzi glasul clevetirei a mutit; nimeni nu mai îndrăznește să înfige ascuțișul înveninat în sînul țării, căci eleganții cuconași se tem de a fi arătați cu degetul și porecliți Iorgu de la Sadagura, iar cuconițele de a fi puse în rînd de Gahița Rosmarinovici »[50].

Premiera comediei *Iașii în carnaval sau Un complot în vis* este comentată de *Albina românească* cu circumspecție[51]. Presa vremii nu consemnează însă faptul că teatrul romînesc devine

Fig. 127. — Dosarul cenzurii pieselor — Iași, 1845 (fila 5).



teatrale, pe care nădăjduim că nu-l va negreji, ci mai vîrtos se va sili a-l aduce la desăvîrșire». M. Cerchez, în *Albina românească*, 1847, nr. 36.

[47] T. T. Burada, *op. cit.*, vol. II, p. 20.

[48] Em. Manoliu, *op. cit.*, p. 28.

De altfel și *Albina romînească*, 1847, nr. 100, scria că « un asemenea sujet ar fi avut pentru noi un interes din asemănarea cea tristă a sclavilor vest-Indiei cu acei ai țărilor noastre».

[49] V. Alecsandri, *Opere teatrale*, ed. 1875, *Prefața*, p. XII.

[50] *Ibidem*.

[51] « Meritul piesei acestei este fără tăgăduire însemnat, cuprinzîndu-se un șir de stene, de espresii, spirituoase și satirice țintiri, între cari giocul păpușilor se deosebește arătîndu-ne oarecare triste adevăruri, ce se văd în toate zilele pe stena teatrului nostru » (*Albina românească*, 1845, nr. 102).

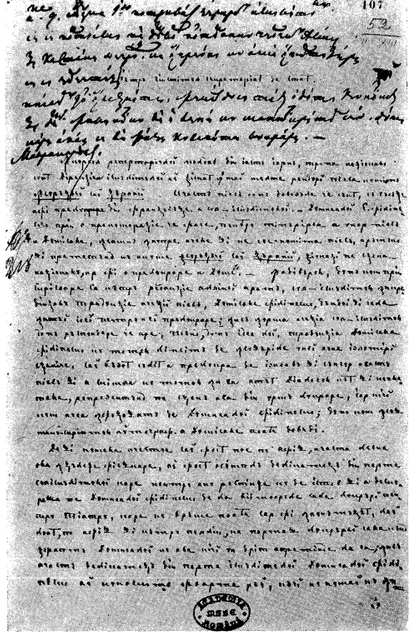


Fig. 128. — Dosarul cenzurii pieselor — Iași, 1847 (fila 107).

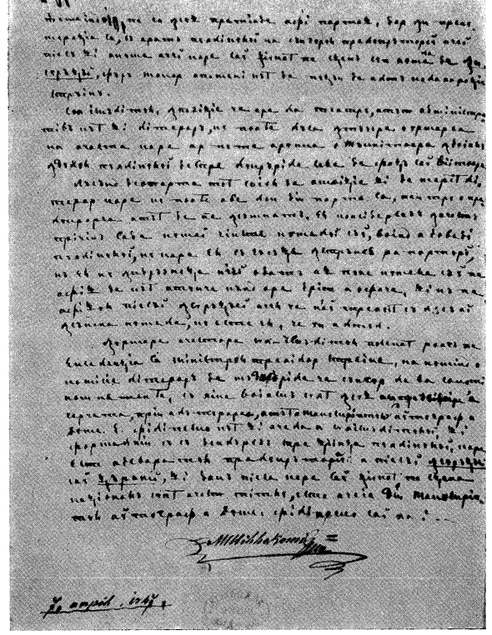


Fig. 129. — Dosarul cenzurii pieselor — Iași, 1847 (fila 107 verso).

prin astfel de spectacole un factor important în răspîndirea ideilor noi, prin criticarea deschisă a cîrmuirii, a boierilor, a slujbașilor. « A doua piesă a mea, *Iașii în carnaval* — scrie mai tîrziu V. Alecsandri — a iritat și mai mult unele înalte ipochimene, căci ea lovește în cei ce au mare interes a nu se forma o opinie publică, menită de a condamna faptele lor »[52]. Într-adevăr comediile lui Alecsandri determină guvernul să ia măsuri polițienești împotriva actorilor care rostesc versuri ca:

« Într-a păpușilor țară
La mulți cinstea-i chiar de ceară
Cît rușfetul se ivește
Pe loc cinstea se topește
Unii vrednici patrioți
Dar mai vrednici patri-hoți
Latră, urlă furios
Pîn-ce-apucă vreun os
În cea țară de păpuși
Tîlharii poartă mănuși
Și se jură pe dreptate
Că li-s mîinile curate. . . »

Se întărește cenzura, numindu-se un cenzor special pentru piesele de teatru, și se merge pînă la arestarea actorilor și desființarea trupei moldovene, măsuri de care nici domnul

[52] V. Alecsandri, *op. cit.*

nu este străin [53]. Sala teatrului este adesea zbuciumată în acești ani de spectacole care iau aspectul unor adevărate demonstrații. Recitarea versurilor păpușarului din comedia lui Alecsandri provoacă scandal. Poliția încearcă să oprească spectacolul, dar actorii continuă reprezentația în mod manifest la adăpostul « cohortei bonjuriștilor ‹care› se ridicase pe picioare decisă și amenințătoare, cerînd continuarea piesei, și spectacolul se termină în aplauzele lojelor și ale parterului (...). Opinia publică se afirmă cu triumf în ciuda simandicoșilor ruginiți cari purtau mănuși» [54].

Nu peste mult timp interpreții comediilor lui Alecsandri (N. Luchian, T. Theodorini, N. Teodoru, I. Poni, Evolschi ș.a.) au de suferit represaliile autorităților. Primul spectacol al comediei originale *Un provincial la teatrul național* de Al. Russo (25 februarie 1845) reeditează condițiile de reprezentare a pieselor lui Alecsandri. Actorii înfrîng restricțiile cenzurii, nu țin seama de tăieturile făcute în text, declamă și cîntă versurile și cupletele interzise din satira lui Russo. Stimulați de atmosfera întreținută de tineretul revoluționar [55], N. Luchian, T. Theodorini și N. Teodoru declamă texte cenzurate și improvizează ei înșiși replici ce vizează ocîrmuirea, tirania poliției sau lăcomia boierilor. În cadrul acestui spectacol lansează N. Luchian de pe scenă acuzatoarele versuri:

« De la Dunăre-n Carpați
Suge țara guleraţi
Din Focșani la Dorohoi
Țara-i plină de ciocoi [56].

De data aceasta represiunile împotriva actorilor sînt prompte. A doua zi, la 26 februarie, cei trei actori sînt surghiuniți la mănăstirea Caşin, iar autorul (Al. Russo) la mănăstirea Soveja [57].

[53] « Se zice că măria-sa — scrie V. Alecsandri în prefața citată — ar fi nemulțumit de oarecare șfichiuri, adresate ispravnicilor și judecătorilor ce hărțuiesc poporul și cumpănesc dreptatea sub părinteasca sa oblăduire (...) și că acest început de campanie în contra puternicilor zilei s-ar putea sfîrși pentru mine prin un neajuns neașteptat (...), dar de la zis pînă la fapt este mult și amicii mei bonjuriștii, pantalonarii, duelgiii compun o cohortă îndrăzneață, de care poliția găsește prudent a se feri». După reprezentația piesei *Iașii în carnaval*, Alecsandri notează: « ... se zice și astădată că a doua zi s-ar fi ținut un sfat tainic la curte, spre a se lua măsuri în contra tendinței revoluționare a tinerimii și spre a se înfrîna pe autorul piesei. Se pomeni iar de mănăstire, se propuse închiderea Teatrului național, se dete ordine aspre cenzurei, dar în fine « muntele născu ca totdeauna un ridicol mus».

[54] V. Alecsandri, *op. cit.*

[55] « ...Căci tinerii noștri actori erau în același timp predominați de ideile progresiste cari dădeau îmboldire întregei junimi culte din Iași, cu care împreună luptau și căutau prin toate mijloacele a lovi în sistemul arbitrar de cîrmuire de pe atunci, care împila poporul și nesocotea adevăratele merite proteguind numai boierimea și hatîrurile personale, ducînd cu modul acesta țara spre pieire, lucru ce pregăti revoluția de la 27 martie 1848, căreia îi urmă apoi chiar răsturnarea lui Mihail Sturza vodă» (T. T. Burada, *op. cit.*, vol. I, p. 319—320.)

[56] « Nici amenințările caimacamului, nici frica de expulzare nu putură opri pe patriotul Luchian a intercala într-o piesă versuri tendențioase și a le recita de pe scenă, stîrnind furia caimacamului și a oamenilor lui, în același timp cu entuziasmul poporului» (M. Belador, *Istoria teatrului românesc*, p. 28).

[57] Ofisul domnesc dat în aceeași zi arată: « ...Unii din actorii Teatrului național, anume: Neculai Teodoru, Teodor Teodorini și Neculai Luchian, s-au abătut de la datoriile prescrise însărcinării lor, rostind pe stena teatrului frazuri oprite de către cenzură, pricinuitoare de scandaluri și tulburarea liniștei obștești (...) Noi nu am putut trece cu vederea o asemenea obraznică urmare. Deci, hotărînd a se închide spre pocăire și înfrînare în mănăstirea Caşinului (...) poruncim dumitale (postelnicului Nicolae Ruset — *N. ns.*) ca îndată ce se vor sosi pomenitele fețe însuși și întovărășite de pază la locul însemnat (...) să pui la cale de a-i ține cu cea mai aproape privighere și strîmtorime de post și rugăciuni în toată vremea cît se vor afla acolo, regularizînd totodată ca nu numai ieșirea lor din cuprinsul mănăstirii să fie cu desăvîrșire oprită, dar nici să fie slobozi a corespundui sau a se întîlni cu nimeni». (Arh. st. Iași, tr. 1 772, op. 2 020, dos. 9 856, Depart. Dinăuntru — 26 febr. 1845).

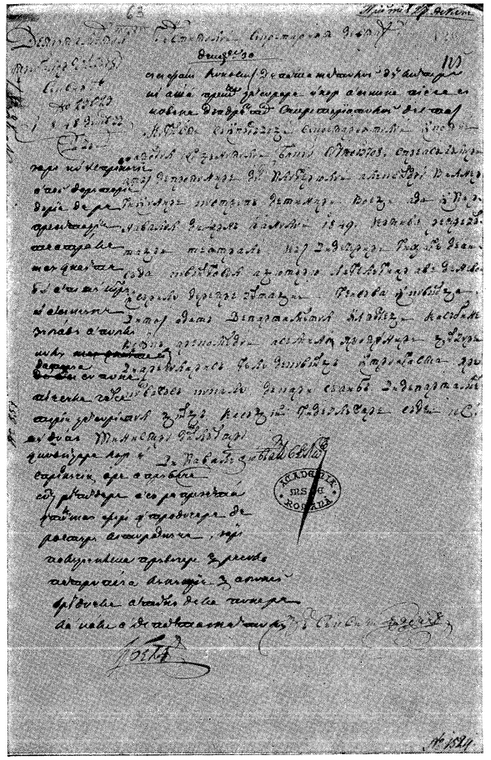


Fig. 130. — Dosarul cenzurii pieselor — Iași, 1848 (fila 126).

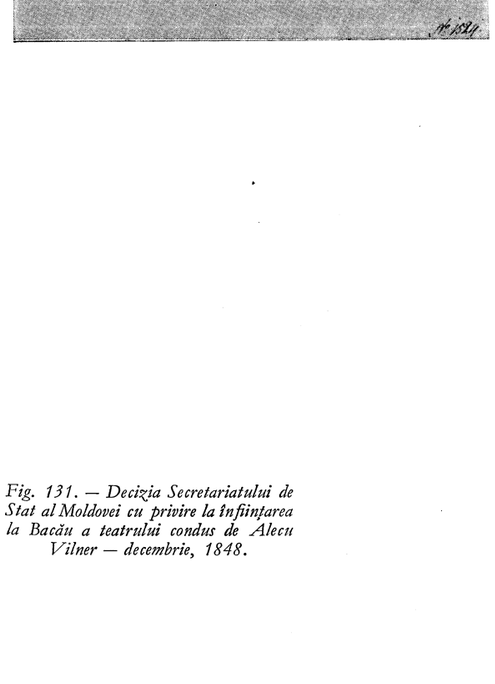


Fig. 131. — Decizia Secretariatului de Stat al Moldovei cu privire la înființarea la Bacău a teatrului condus de Alecu Vilner — decembrie, 1848.

Teatrul în spriinul revoluției

6. Teatrul devenise prin spectacolele trupei romînești locul unor manifestări cu caracter revoluționar. Faptul este atestat și de măsurile polițienești care se iau la deschiderea teatrului nou. Teama guvernului de valul manifestațiilor din teatru determină stabilirea unor « regule polițienești în vremea reprezentațiilor și a balurilor publice». Aceste reguli prevăd « a nu <se> împărți sau a se arunca în teatru, fără învoirea poliției, nici un fel de hîrtii tipărite sau manuscrise» ... Apoi se mai prevede că orice măsură « împotriva moralului este oprită în teatru, precum de a ataca măștele sau pe spectatori cu cuvinte proaste, imorale etc. jocul de pantomime ieșit din țircul moralului, asemenea este oprit» [58]. Măsurile polițienești sînt determinate și de faptul că mișcarea teatrală se extinde dincolo de cercul capitalei Moldovei prin trupe care promovează un repertoriu asemănător. Clucerul Alecu Vilner este inițiatorul unei trupe de diletanți la Bacău, a cărei activitate începe în ianuarie 1845 și care se adresează celor ce pot da « doi sorcoveți de scaun și mai mult după filotimia fiește-căruia» [59]. Trupa diletanților băcăuani — care dă spectacole pînă în ajunul revoluției — preia repertoriul ieșean și reprezintă *Farmazonul din Hîrlău*, *Cuconu Iorgu de la Sadagura*, *Rămășagul* ș.a. După revoluție — la sfîrșitul anului 1848 —, Al. Vilner reînființează teatrul și reprezintă în continuare scenetele și comediile satirice ale lui V. Alecsandri, M. Millo, C. Negruzzi etc. [60].

În stagiunea 1847—1848 au loc spectacole de teatru în limba romînă și la Galați, inițiate de o trupă de diletanți constituiți într-o societate *Filarmonică* [61]. Redeschiderea teatrului din Iași în stagiunea 1847—1848 cu piesa *Mulatrul* dovedește că măsurile polițienești nu-i intimidează pe actorii romîni. Dacă piesele originale sînt subiectul unei aspre cenzuri, trupa romînească găsește prin *Mulatrul* o formă indirectă de a dezvălui exploatarea cruntă pe care o exercită boierimea autohtonă. Măsurile domnitorului și guvernului merg de data aceasta pînă la desființarea trupei. Seria spectacolelor romînești este curmată și din nou se iau măsuri pentru ca astfel de « scandaluri» să nu se mai repete în teatru. Guvernul acordă mai tîrziu concesiunea teatrului lui B. Luzzato, dar repertoriul eclectic al noului concesionar nu-i împiedică nici de data aceasta pe actorii romîni să-și continue acțiunile de protest. Încă de la primul spectacol *(Lumpatius Vagabondus*, 16 noiembrie 1847), T. Theodorini nu respectă măsurile cenzurii și poliției și din nou reprezentația este întreruptă, iar actorul arestat din ordinul domnitorului.

Toate aceste manifestări arată că în teatrul moldovean era prezent un puternic curent protestatar, curent pe care însăși *Albina romînească* îl consemnează, în felul ei, cu cîteva zile înainte de revoluție: « . . .Acest institut (Teatrul național — *N.ns.*) bine îndreptat este pentru public nu numai o petrecere plăcută, ci și o școală practică de moral, focarea și leagănul unde se aprinde sentimentul de ură pentru crime și ridicule, unde informă și se nutră amorul patriei ce este cel mai înalt între virtuțile cetățene» [62].

Poate că în nici una din țările romîne teatrul nu a fost atît de legat de mișcarea revoluționară ca în Moldova. Îndrumat și susținut de către înșiși animatorii principali ai revoluției, cu o trupă de actori pătrunși de un puternic sentiment de responsabilitate civică și a căror existență artistică este direct legată de lupta revoluționară, teatrul național moldovean se integrează, prin manifestările sale artistice, obiectivelor generale ale curentului

[58] T. T. Burada, *op. cit.*, vol. II, p. 8. Despre aceste măsuri T. T. Burada crede că au fost luate în urma « aruncării în teatru a feluri-pamflete sau versuri necuviincioase» la adresa ocîrmuirii.

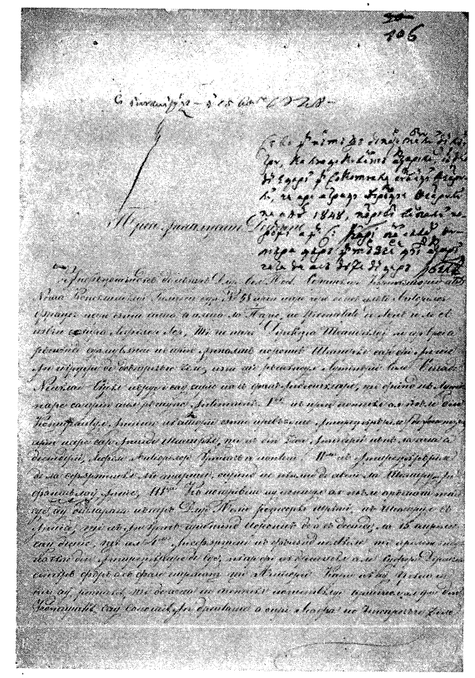
[59] Vezi Dela teatrului din Bacău, B.A.R.P.R., ms. 497, 24 mai 1852.

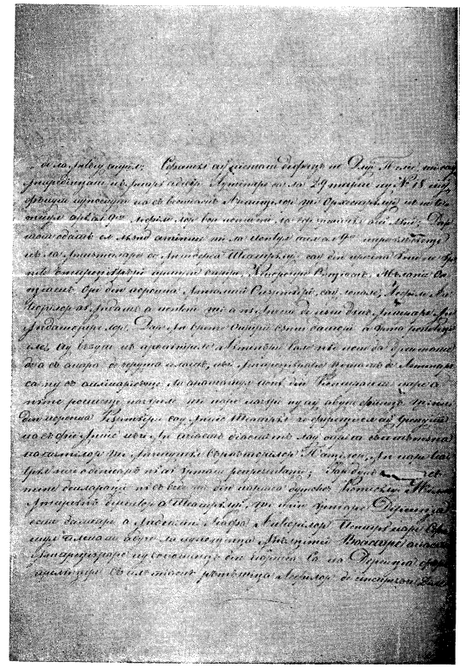
[60] Vezi cererea și decizia de aprobare a înființării teatrului din Bacău, Arh. st. Iași, tr. 1 772, op. 2 020, dos. 15 044, decembrie 1848.

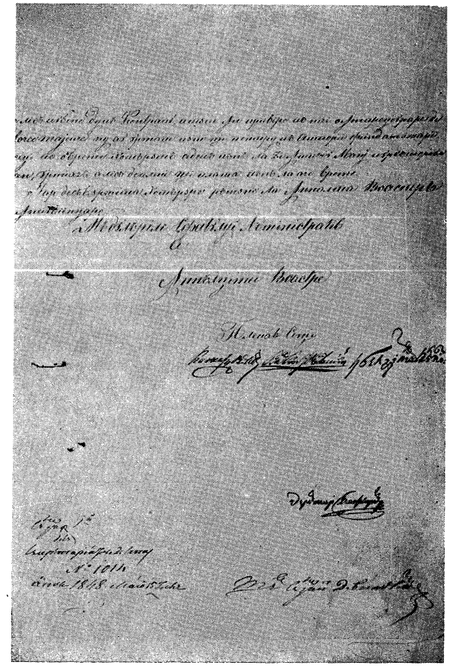
[61] *Albina romînească* din 5 și 15 februarie 1848 informează asupra spectacolelor trupei, arătind ecoul larg pe care acestea le-au avut în publicul gălățean.

[62] *Albina romînească*, 1848, nr. 23.

Fig. 132. — Adresa Sfatului Ocîrmuitor către Mihail Sturza. În adresă se poate citi fraza despre închiderea teatrului din pricina evenimentelor de la sfîrșitul lui martie, 1848.







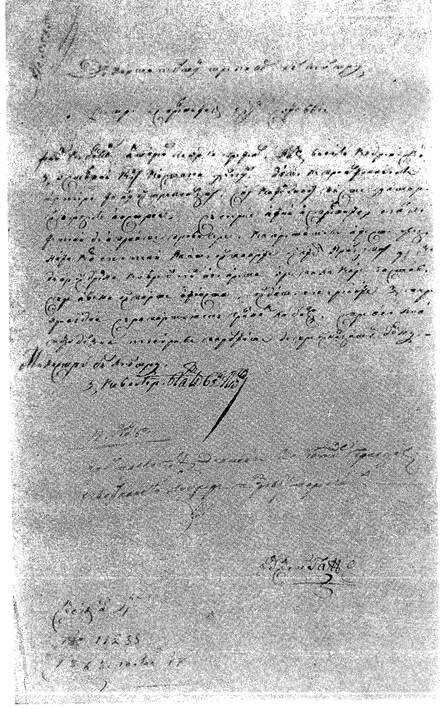


Fig. 133. — Porunca Ministerului de Interne către Isprăvnicia ținutului Suceava, comunicînd măsurile împotriva actorului Gh. Greceanu, fugit peste granită după revoluție — iulie, 1848.

revoluționar. V. Alecsandri, M. Kogălniceanu și Al. Russo sînt semnatarii «Proclamației către popor» din 27 martie 1848. Autorul comediilor *Cuconu Iorgu de la Sadagura* și *Iașii în carnaval* are un rol important în unificarea culturală a celor trei țări romîne. El participă în 1845 — alături de N. Bălcescu, Ion Ghica, M. Kogălniceanu și Al. Russo — la elaborarea acelor «proiecte mărețe pentru Renașterea Patriei comune». Prieten cu Bălcescu în anii dinaintea revoluției, Alecsandri participă la mișcarea revoluționară din Moldova. Părintele spiritual al teatrului moldovean din anii premergători revoluției ia însă după 1848 drumul pribegiei, ca și Al. Russo. Fostul surghiunit de la mănăstirea Soveja, exilat acum la Sibiu, îi scrie în iunie 1848 lui Bălcescu: «Sînt mîndru de voi și gloria revoluției voastre se va răspîndi și asupra noastră ca și asupra tuturor romînilor» (semnat Sauveja).

Actorii moldoveni sprijină revoluția nu numai prin arta lor — Ion Poni este membru al grupării Asociația patriotică și, alături de Al. I. Cuza, V. Mălinescu și autorii dramatici Iorgu Copcea și N. Istrati, ia parte activă la evenimentele care pregătesc revoluția. Exilat din porunca lui Mihail Sturza pentru idei revoluționare, apoi arestat, Poni va fi eliberat abia după detronarea domnitorului Sturza. Actorii fugiți peste graniță sînt urmăriți cu perseverență de autoritățile respective și după revoluție. Actorul Gh. Greceanu este subiectul unor severe măsuri ale Ministerului de Interne, care încearcă să preîntîmpine reîntoarecerea sa în țară [63]. Îndepărtată din teatru în 1846 pentru că jucase în *Jignicerul Vadră*, militantă alături de studenții romîni întorși de la Paris, Ecaterina Hârnav este una din puținele actrițe care au luat parte la revoluție. Pe piatra funerară din cimitirul ieșean care adăpostește mormîntul actriței se află inscripția: «Unica romîncă ce a purtat steagul libertăților Moldovei la 1848. Au trăit apoi în obscuritate».

După revoluție, Matei Millo rămîne conducătorul Teatrului național din Iași. Cel care părăsise cinul boieresc pentru a nu rămîne «un om comun, ca toți ceilalți Milleștі», tînărul intelectual format în atmosfera Parisului anilor prerevoluționari face ca teatrul moldovean să-și continue și de aici înainte tradiția sa militantă. În acest scop, înfrîngînd și ultimele prejudecăți, Millo devine interpretul pasionat al dramaturgiei naționale, al repertoriului care asigurase teatrului moldovean în anii revoluției combativitatea și popularitatea sa.

[63] Vezi porunca nr. 11 288 a Departamentului Dinăuntru către isprăvnicia ținutului Suceava, în care sînt comunicate măsurile luate împotriva actorului Greceanu «fiindcă dumnealor, actorul Gh. Greceanu, paharnicul Vasile Ciorănescu și ostavnoi căpitan Costache Hîncu, după nepriincioasele urmări ce au întrebuințat, s-au caceardisit peste hotar în părțile Austriei. Se scrie acelei isprăvnicii să aibă cea mai îndeaproape privighere, că arătatele aceste fețe nicicum să se mai poată întoarce în acest prințipat, și de-ar îndrăzni cu vreun chip a se arăta ori pe la care zastavă spre a veni în partea aceasta, îndată să se ridice și, periorisîndu-i, să raporteze la departament spre a se lua pentru dînșii măsurile poruncite de preaînălțatul domn» (În «*Anul revoluționar 1848* în *Moldova*», vol. I, p. 246).

ȚARA ROMÎNEASCĂ

«Trupa romînă de diletanți» a lui C. Caragiale

1. În Țara Romînească, în perioada 1840—1848 teatrul național—cu toate piedicile pe care le întîmpină — cunoaște, ca și în Moldova, o perioadă de avînt. C. Bolliac, I. Eliade, I. Voinescu II, C. D. Aricescu, C. Caragiale sînt animatorii principali ai teatrului muntean pe linia unei arte militante. În primii ani după 1840, după desființarea Școlii filarmonice și plecarea lui C. Caragiale în Moldova, scenele teatrelor din Țara Romînească sînt ocupate în general de trupe străine. La București, anul 1840 cunoaște spectacolele unei trupe franceze de operă și doar cîteva spectacole în limba romînă ale unei trupe maghiare. În 1841 trupa franceză de dramă și comedie condusă de Fl. Macé își dispută întîietatea cu trupa de operă a lui Basilio Sansoni, iar în 1843 trupa de operă italiană condusă de Henriette Karl își începe dominația asupra vieții artistice a Bucureștiului [64]. Teatrul romînesc are de luptat acum în special cu concurența operei italiene [65]. Spectacole în limba romînă sînt puține pînă în 1845, cînd C. Caragiale inaugurează activitatea noii trupe romînești. Pînă atunci sînt de semnalat doar spectacolele pe care C. Caragiale — venit temporar de la Iași — le dă la București în vara anului 1841 cu *Modista și cinovnicul* de V. Alecsandri. Abia după reînființarea Societății literare în 1843, redevine actuală formarea unei trupe romînești de teatru. Înapoiat în 1844 din Moldova, C. Caragiale încearcă să formeze o trupă romînească, dar se ciocnește de nenumărate greutăți. El însuși va scrie după revoluție: ... «Aprins de dorința de a reînvia un teatru (...) pe care cabala politică îl

[61] Alături de aceste trupe străine, de dramă sau de operă, mai întîlnim prezența prestidigitatorului Cavaler Rodolfo (1843), a unei trupe de acrobați (în același an), a lui Bossco, prestidigitator din Turin (1846) ș.a. Scenele din provincie cunosc și ele afluența trupelor și spectacolelor străine. Craiova este vizitată în 1840—1841 de actori francezi și acrobați englezi, la Pitești evoluează trupa franceză a lui Th. Goffrey (1841) etc.

[65] Semnificative pentru situația teatrului romînesc sînt relațiile care se stabilesc, de pildă, între autorități, trupa de operă a Henriettei Karl și trupa diletanților romîni. Inițial, un contract încheiat în 1845 conține 12 articole care cuprindeau toate clauzele contractului cu obligațiile reciproce ale ambelor părți: directoarea trupei italiene și trupa romînească (Arh. st. Buc., arh. T.N.B., dos. 2/1845—1847, 1 iunie, în limba franceză și romînă). Cu toate că aceste relații sînt reglementate, înșeși autoritățile romînești se alarmează de pretențiile Henriettei Karl și Sfatul orășenesc cere marelui vornic Mihail Cornescu, directorul teatrului, «mărginirea covîrșitoarelor cereri ale demoazelei Karl» (v. Arh. st. Buc., arh. T.N.B., dos. 2/1847, 16 iunie 1847). Sînt frecvente în arhive adresele sfatului orășenesc care informează pe vornicul Mihail Cornescu despre eliberarea către «mademoazela Karl» a nenumărate sume de galbeni împărătești (v. Arh. st. Buc., arh. T.N.B., dos. 2/1847, fila 27, 4 septembrie 1847).

În mai 1847, la expirarea contractului făcut în 1845, acesta este reînnoit pentru un an. Trupa romînească duce o existență grea, în umbra unei trupe conduse de H. Karl («chanteuse de la Haute Cour de sa Majesté le Roi de Prusse»). Lipsită de subvenții de stat, trupa actorilor romîni nu-și poate îmbunătăți condițiile activității sale nici după retragerea concesiunii acordate Henriettei Karl.

Vornicul M. Cornescu, excedat de «*înșelăciunile urmate de numita*» (H. Karl), vrea să se retragă din funcția de director al teatrului din capitală (v. Arh. st. Buc., arh. T.N.B., 26 octombrie 1848, dos. 2/1847, fila 92—93), dar aceasta fără a fi îmbunătățit condițiile trupei romînești. Vornicul M. Cornescu pomenește în raportul său (Arh. st. Buc., arh. T.N.B., dos. 2/1847, filele 92—93, 26 octombrie 1848) de împrejurările revoluției din 1848 în Europa în legătură cu faptul că H. Karl nu-și respectă angajamentul de a aduce cîntăreți din Italia nici acum (octombrie 1848), cînd «vremea favorisește pentru a aduce din Italia pă cei mai buni artiști și cu plată mai puțină decît pă alte vremi». M. Cornescu este indignat că directoarea trupei nu folosește această conjunctură «favorabilă» și arată că promisiunea ei este o făgăduială cu totul mincinoasă, pentru că «sînt știute tuturor turburările urmate în Italia pă aceea vreme și pînă acum, din care pricină nici nu putea să intre în Italia ca să-și îndeplinească făgăduiala» (*loc. cit.*). Concesiunea teatrului va fi acordată lui Papanicola la sfîrșitul anului 1848 (antreprenorul Papanicola prevalîndu-se de «une longue expérience, les connaissances acquises en Italie sur cette branche et l'heureuse application qu'il en fit à Constantinople (...) ne lui permettent pas de douter que si la Direction du Théâtre à Buc. venait à lui être confiée, il ne s'en acquitterait de manière à mériter *l'approbation du Gouvernement et de la haute société du Pays*» (Arh. st. Buc., arh. T.N.B., 28 decembrie 1848, dos. 2/1847, filele 27 și 48). La începutul anului 1849, antreprenorul Papanicola este concesionarul teatrului și începe același șir de solicitări, de favoruri, ca și predecesoarea sa H. Karl (Arh. st. Buc., arh. T.N.B., 9 martie 1849, dos. 3/1849, fila 81 ș.a.).

sugrumase încă în leagănul său, propusei la cîţiva bărbaţi de putere să-mi dea ajutorul pecuniar, făgăduindu-le sclavia mea la întîmplare de neruşinare (nereuşită — *N.ns.*). Propunerea îmi fu primită în ridicol şi eu ca un şarlatan...» [66]. C. Caragiale nu-şi poate începe activitatea în Bucureşti decît în primăvara anului 1945. Sprijin găseşte doar la I. Eliade, I. Manu şi I. Cîmpineanu, la unii membri ai Societăţii literare şi ulterior, în 1845, la cei ai Asociaţiei literare, prezidată de I. Văcărescu. Întemeietorul trupelor teatrale de la Iaşi şi Botoşani are o experienţă care-l face să-şi dea seama că pentru a fiinţa, un teatru romînesc trebuie să capete recunoaşterea guvernului şi să aibă un edificiu corespunzător, să devină un «copil» al publicului. Un teatru făcut pe baza unor iniţiative individuale şi nesubvenţionat trebuie considerat «ca ceva ridicol, ca o nebunie» [67].

Totuşi — sacrificîndu-şi avutul personal şi pe cel al soţiei — C. Caragiale înfiinţează *Trupa romînă de diletanţi*, trupă care reînvie mişcarea teatrală din Ţara Romînească după aproape un deceniu de inactivitate de la desfiinţarea Filarmonicii. Trupa de diletanţi întemeiată la Bucureşti — notează Caragiale — face ca teatrul, «ce părea mort cu desăvîrşire, să reînvie, dorinţa teatrală se reaţîţă şi nobila întrecere a romînilor de dincoace şi de dincolo de Milcov puse pe cugetare pe bărbaţii de distincţiune literară ai ţării» [68].

Cu toate că teatrul naţional nu mai este o «numire de masonadă» ca înainte de 1840, cînd «se sfia cetăţeanul a vorbi de teatru ca să nu fie spionat, pîrît şi căzut în dizgraţie» [69], cu toate că este depăşită «*întîia vîrstă a teatrului romîn în Ţara Romînească*» [70] (*subl. ns.*), C. Caragiale întîmpină enorm de multe dificultăţi pentru a putea începe spectacolele «teatrului de diletanţi» cu care teatrul romînesc intra în «*vîrsta reînfiinţării*» [71] *(subl. ns.)*.

Greutăţile pe care conducătorul trupei romîneşti le întîmpină din partea guvernului şi a trupelor străine favorizate de oficialităţi, de domn şi boieri îl pun în situaţia de a nu putea activa decît plătind «tributul străinului» [72]. Trupa romînească plăteşte seral 20 de galbeni trupei italiene de operă, din patru reprezentaţii date una este în beneficiul aceloraşi trupe străine, iar în ceea ce priveşte condiţiile de muncă în teatrul «ajuns posesie străină» [73] e de consemnat că actorii romîni nu au drept la repetiţii pe scenă decît în ziua premierei. O altă mare dificultate pe care trebuie s-o învingă C. Caragiale este aceea a înmănuncherii unui grup de actori. Foştii elevi ai Filarmonicii se răspîndiseră după destrămarea societăţii, plecaseră din ţară (ca Ion Curie în legiunea străină sau Frosa Vlasto, devenită marea cîntăreaţă europeană Eufrosina Popescu-Marcolini) sau optaseră pentru alte meserii (funcţionari, învăţători etc.). Iniţiativa lui C. Caragiale găseşte însă un ecou puternic în conştiinţa foştilor «elevi» ai Şcolii filarmonicii. Printre cei care intră în trupa lui se numără C. Mihăileanu (fostul interpret al lui Octav din *Vicleniile lui Scapin*, Alvarez din *Alzira*, Omer din *Fanatismul)*, Raliţa şi Zinca Mihăileanu, I. Lăscărescu. Pentru completarea trupei, Caragiale recurge la diletanţi: Anesti şi Mali Cronibace, Lăzureanu, Scărlătescu, la fraţii lui (Iorgu şi Luca Caragiale), la Caliopi Caragiale (soţia fratelui mai mare, Luca), la Maria Constantinescu-Blonda ş.a. Trupa lui Caragiale, intitulată «de diletanţi» doar în virtutea inerţiei, este în fond prima trupă romînească de teatru care părăseşte caracterul diletant. Actorii, regrupaţi în jurul tînărului, dar entuziastului Caragiale, constituie în 1845, împreună cu cei veniţi în anii următori (St. Vellescu, C. Demetriade, Raluca şi Maria Stavrescu şi tînărul Mihail

[66] C. Caragiale, *Dreptatea poporului judece pe fraţii Caragiali*, Bucureşti, 1849, p. 3—4.
[67] Idem, *Teatrul naţional în Ţara Romînească*, Bucureşti, 1867, p. 16, 17 şi 18.
[68] *Ibidem*, p. 15—16.
[69] *Ibidem*, p. 7.
[70] *Ibidem*, p. 8.
[71] *Ibidem*, p. 10.
[72] C. Caragiale, *Dreptatea poporului judece pe fraţii Caragiali*, p. 4.
[73] *Ibidem*.

Pascaly), primele elemente artistice ale Teatrului naţional ce se va înfiinţa la Bucureşti în anul 1852.

În aceeaşi sală (Momolo) în care, ca mădulari ai Filarmonicii, aceşti primi actori romîni îşi începuseră activitatea, prin reprezentarea lui *Mahomet* de Voltaire la 29 august 1834, îşi începe seria spectacolelor şi noua «trupă de diletanţi». Inaugurarea activităţii trupei romîneşti în primăvara anului 1845 constituie o însemnată manifestare artistică de importanţă naţională. Succesul trupei romîne, care reprezintă ca prim spectacol *Furiosul*, o prelucrare parţială, în spirit romantic, făcută de C. Caragiale după un fragment din *Don Quichotte* de Cervantes, este enorm. Publicul care nu încăpuse în sală şi stătuse pînă la unu noaptea în curtea teatrului cere ca spectacolul să se repete. C. Bolliac, entuziasmat, revendică prin presă reînfiinţarea şcolii care să-i pregătească pe actorii romîni. Ion Eliade, redactor al vechiului program al Şcolii filarmonicii, reelaborează un proiect de şcoală dramatică [74]. Spectacolul inaugural din 21 martie 1845 are o influenţă considerabilă asupra stimulării dramaturgilor şi criticii dramatice, el determină un nou curent de opinie în sprijinul clădirii unui teatru naţional şi înfiinţării unei şcoli de teatru. Reluarea organizată a spectacolelor în limba romînă constituie un eveniment a cărui semnificaţie o depăşeşte pe cea a reprezentaţiilor şcolare date în urmă cu zece ani. Actorii trupei lui Caragiale nu mai sînt doar elevii curajoşi care «au călcat în picioare toate prejudeţele (...) întru formarea teatrului naţional (...), părăsind chiar şi pe ai lor părinţi şi preferînd strîmtoarea şi neaverea» [75], ci actori cu experienţă de viaţă, care aduc în jurul lui Caragiale freamătul revoluţionar al epocii, voinţa de a sprijini prin teatru mişcarea progresistă şi idealurile epocii. Aceasta se vede cu uşurinţă şi din repertoriul trupei. Cu toate că după spectacolul cu *Furiosul*, «oamenii ieşiră cu totul deosebiţi după cum intrară» [76], însuşi C. Caragiale consideră propria sa prelucrare ca însemnînd destul de puţin pe lîngă *Alzira* sau *Mahomet*. C. Caragiale preţuieşte încă repertoriul Filarmonicii, iubeşte tragediile lui Voltaire, înfluenţate de vigoarea dramei shakespeariene, concepute de cel care cu un secol mai devreme pusese în gura unuia din eroii săi clasicul distih:

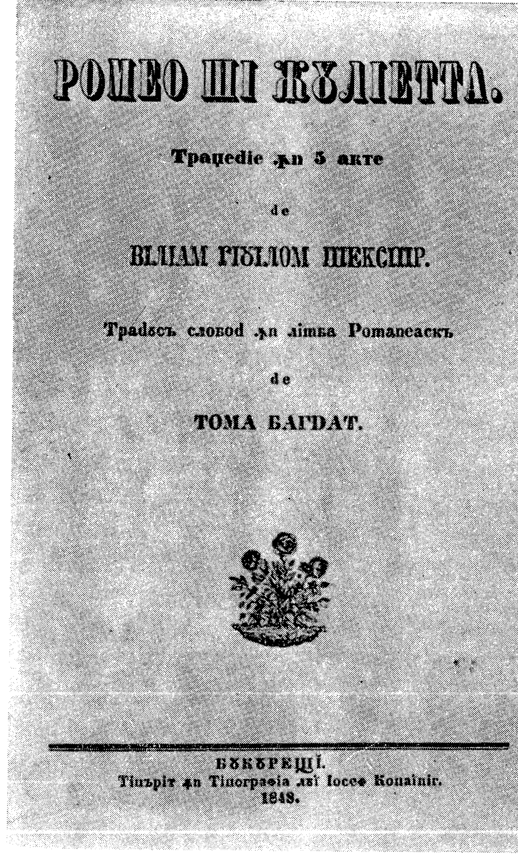


Fig. 134. — Coperta traducerii piesei Romeo şi Julietta *de Shakespeare — Bucureşti, 1848.*

«Je pense en citoyen, j'agis en empereur,
Je hais le fanatique et le persécuteur».

Alături de *Alzira* şi *Mahomet*, *Zaira* şi *Meropa*, alături de tragedia impetuoasă a lui Alfieri *(Saul)*, apare comedia molierescă — *Bolnavul închipuit*, *Bădăranul boierit (Burghezul gentilom)* ş.a. — care corespunde spiritului vremii, necesităţii de satirizare a moravurilor locale.

[74] Cf. D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, p. 68 («Schiţă de proiect pentru întemeierea unei şcoale al cărei scop va fi înformarea unui teatru naţional...»).
[75] I. E. Rădulescu, *Lucrările Societăţii filarmonice*, Bucureşti, 1835, p. 4—5, în *Cuvînt spus la examenul şcoalei Societăţii filarmonice*.
[76] C. Caragiale, *Teatrul în Ţara Romînească*, p. 17.

Reprezentarea noului repertoriu original

2. Trupa lui C. Caragiale își face un punct de onoare din a reprezenta cu precădere repertoriul nou, original, piesele lui V. Alecsandri, C. Facca, C. Bălăcescu, dramaturgie care oglindește realitatea deceniului 1840—1850 din țările romîne. Opinia publică consideră adevăratul început al activității trupei reprezentarea piesei lui V. Alecsandri *Cuconu Iorgu de la Sadagura* (14 decembrie 1845). « Putem zice — scrie C. Bolliac — că astă seară s-a făcut deplina inaugurare a teatrului național (. . .) Oricum, teatrul național a prins rădăcini și îndoită laudă junilor actori care s-au întemeiat fără *nici un ajutor direct (subl. ns.)*, fără nici o subvenție»[77]. Trupa lui C. Caragiale reprezintă în continuare *Creditorii* de V. Alecsandri, *O bună educație* de C. Bălăcescu, *Jucătorii de cărți* de C. Negruzzi, *Dezertorul sau Sluga isteață* și *O soaré la mahala sau Amestec de dorințe* de C. Caragiale, *Comedia vremii sau Franțuzitele* de C. Facca, piese care pun bazele dramaturgiei noastre naționale în perioada avîntului mișcării culturale pașoptiste.

C. Bolliac este cel care sesizează importanța pe care o are existența noului « teatru de diletanți» pentru dezvoltarea dramaturgiei naționale: « . . .Influența teatrului național a început a se simți în literatura noastră, *Cuconu Iorgu de la Sadagura*, *O bună educație* și *Sluga isteață* sînt trei piese cu totul originale care văzurăm pe scena romînească din capitala noastră. Dacă ar fi să socotim progresul artei dramatice la noi, deosebirile ce văzurăm în aceste piese, ne vine să credem că arta dramatică o să ajungă într-o zi a face partea cea mai însemnată a literaturii noastre»[78].

Anii avîntului cultural pașoptist sînt — în prima jumătate a secolului — anii cei mai fecunzi în crearea noii literaturi dramatice originale în Țara Romînească și Moldova. V. Alecsandri scrie în acești ani *Farmazonul din Hîrlău* (1840)[79], *Spătarul Hatmatuchi*[80], *Modista și cinovnicul* (1841), *Cuconu Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*[81], *Iașii în carnaval* (1845)[82], *Creditorii* (1845), *Un rămășag* (1845), *Piatra din casă* (1847)[83], Costache Caragiale scrie: *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*[84], *O soaré la mahala sau Amestec de dorințe*[85], *Îngîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sînt* (1846)[86], *Dezertorul sau Sluga isteață* (1845)[87], M. Kogălniceanu scrie *Două femei împotriva unui bărbat* (1840), *Orbul fericit* (1840); C. Bălăcescu: *O bună educație*[88], C. Negruzzi: *Muza de la Burdujăni* (1848), *Doi țărani și cinci cîrlani* (1849); I. Catina încearcă o dramatizare după nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi (1847); C. Bolliac scrie « cea dintîi tragedie dictată de muza romînă»: *Matilda* (1845); Al. Russo: *Jignicerul Vadră sau Un provincial la teatrul național;* I. Dumitrescu: *Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile*[89].

Realizarea unui repertoriu original este problema cea mai importantă pe care și-o propun conducătorii teatrului din Țara Romînească și Moldova. Se scriu acum primele piese în care apar țărani (chiar dacă lipsite de un fond combativ de clasă), apar comediile

[77] C. Bolliac, *Teatrul național*, I, în *Curierul romînesc* din 1845, nr. 92.
[78] C. Bolliac, în *Curierul romînesc* din 1846, nr. 27.
[79] Tipărită în *Cantora foaei sătești*, Rep. T.N. Iași, nr. 1.
[80] Din care nu a rămas nici un exemplar, dar este pomenită de V. Alecsandri în prefața ediției de *Opere* din 1875.
[81] Jucată prima oară la Iași în 1844 și tipărită în 1844 la Iași în tipografia Institutului « Albina».
[82] Tipărită în *Cantora foaei sătești*.
[83] Tipărită la Iași în tipografia Institutului « Albina».
[84] Jucată la Iași în 1844 și tipărită la Iași în 1845, cu o prefață de M. Kogălniceanu.
[85] Jucată la Momolo în noiembrie 1846 și tipărită la București în 1847, editori C. A. Rosetti și Vinterhalter.
[86] Vezi B.A.R.P.R., ms. 2 913—2 969.
[87] Jucată la Momolo în 1845.
[88] Jucată la Momolo la 28 iunie 1845.
[89] Comedie în două acte tipărită la București în tipografia Colegiului Sf. Sava în anul 1848.
Tot acum sînt traduse și tipărite: *Manfred* de Byron în 1843, tradus de C. A. Rosetti și jucat sub titlul de *Manfred cel blestemat*; apare — în 1844 — prima traducere din Shakespeare, făcută de S. Stoica, după *Iuliu Cezar*, apoi *Fedra*, trad. de Gh. Fălcoianu, tipărită la București, la tipografia Valbaum în 1843; *Lucreția Borgia*, melodramă de F. Romain la tipografia Eliade, București, 1845; *Lucia de Lammermoor*, dramă de G. Cammerand, tipografia Kopainig, București, 1845; *Capul d'opera necunoscut* de Gh. Lafont, traducere de G. Lehliul, tipografia Eliade, București, 1845 etc.

satirice ale lui V. Alecsandri, C. Bălăcescu, C. Caragiale, care ridiculizează moravurile boierești ale ciocoilor vechi și noi, comedii care critică înseși formele de organizare a statului, politicianismul *(Iașii în carnaval* sau, de pildă, *Păhărnicia de trei zile)* și ridiculizează teama de revoluție a boierimii și burgheziei oportuniste.

Caracterul progresist al producțiilor dramatice ale lui V. Alecsandri, C. Negruzzi, C. Bălăcescu, C. Caragiale, I. Dumitrescu, Al. Russo, C. Bolliac se datorește faptului că operele lor izvorăsc dintr-o concepție civică înaintată — pentru acea vreme — despre rolul literaturii și artei, care trebuie « să se ocupe să pue în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conștiință»[90]. Din literatura dramatică pașoptistă reiese că dramaturgii din preajma anului 1848 socotesc teatrul ca un mijloc eficace de educație cetățenească, ca un instrument de demascare a huzurului și conservatorismului boieresc, ca un mijloc de mobilizare a conștiințelor în slujba ideilor democratice ale revoluției de la 1848. Teatrul romînesc părăsește în acești ani repertoriul facil care succedase desființării Filarmonicii. Kotzebue este tradus și jucat din ce în ce mai puțin[91]. Contradicțiile vremii nu puteau fi ilustrate prin « personajele din tragediile pentru slugi ale lui Kotzebue»[92].

Trupei întemeiate de C. Caragiale în 1845 îi revine meritul de a fi promovat un nou repertoriu în teatrul din Țara Romînească. Teatrul lui C. Caragiale «era o școală măreață și utilă și frumoasă, pe scena lui s-a cîntat imnul revoluției de la 1848, la a cărei pregătire el participase propagînd în acțiune principiile regeneratoare ale revoluției franceze»[93]. Recunoașterea valorii istorice a temerarei întreprinderi a lui C. Caragiale este de notorietate publică: « Toți recunoaștem — scrie *Curierul romînesc* — talentele acestui bărbat cu cît atît moldovenii, cît și noi sîntem datori esistența unui teatru național»[94]. După prima stagiune, critica dramatică atestă progresul actorilor romîni, care mai păstrează în mod impropriu numele de diletanți. « Putem zice că dumnealor (C. Caragiale, C. Mihăileanu, A. Cronibace etc. — *N.ns.*) nu mai sînt diletanții despre care ne obișnuiserăm a vorbi, ci sînt actori», scrie C. Bolliac și trage concluzia că « teatrul romînesc își deschide drum ca să ajungă la adevărata treaptă ce trebuie să aibă în țara sa»[95].

Noul stadiu de dezvoltare a teatrului romînesc cere însă o mai mare grijă din partea statului și în orice caz o clădire care să-i asigure stabilitatea. Ideea clădirii unui teatru național, exprimată de filarmoniști, rămăsese încă un deziderat. Intervențiile lui Eliade și cele din Adunarea obștească din 1840 au consecințe abia în 1843, cînd Bibescu vodă alcătuiește o comisie (din vornicul Barbu Știrbei, marele logofăt Ion Filișteanu și logofătul Vladimir Blaremberg) în vederea clădirii unei săli de teatru. Construcția teatrului începe însă abia în 1846 și numai sub imboldurile lui C. Caragiale, iar în zilele revoluției

[90] C. Bolliac, *Poezia*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1846, nr. 27, 28 și 29, reprodus în ediția de poezii 1847.
[91] Este de semnalat în această perioadă tipărirea doar a două piese de Kotzebue, *Eduard în Scoția sau Noaptea unui fugar*, trad. de Gr. C. (1843), și *Don Ramundo de Colibrados*, trad. de A. Rasti, București, 1847.
[92] « Și tu îți închipui (Germanie. — *N. ns.*) că poți rezolva contradicția (de clasă. — *N. ns.*), crezi că ai reușit să înalți atît pe actorii, cît și pe spectatorii acestei drame teribile, *coborîndu-i la rolul personajelor din tragediile pentru slugi ale lui Kotzebue (subl. ns.)* (K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 5, București, Edit. politică, 1959, p. 156).
[93] Pantazi Ghica, *Costache Caragiale*, în *Revista literară*, 1886, nr. 1, p. 62—71.
[94] *Curierul romînesc* din 4 decembrie 1847.
[95] C. Bolliac, *Teatrul național, Tereza sau Orfelina din Genova*, în *Curierul romînesc*, nr. 89 din 1845. În același an, la 27 august 1845, tot *Curierul romînesc* constată că « D. C. Caragiale este un adevărat artist care nu se oprește la treapta în care a ajuns, care și-a studiat arta, care nu se amăgește de aplauzele publicului și cunoaște foarte bine că arta nu-și are hotar și binele poate fi și mai bine. Așa el face înaintări repezi».

zidurile teatrului abia se ridică de cîteva palme deasupra pămîntului. În ajunul revoluției, C. Caragiale joacă tot în sala Momolo, în care mai are prioritate trupa Henriettei Karl [96].

Activitatea trupei lui C. Caragiale de la București nu rămîne însă izolată. Sub impulsul mișcării culturale pașoptiste, teatrul se răspîndește în orașele din provincie. La Cîmpulung se deschide în 1847 teatrul lui C. D. Aricescu. În perioada revoluției, teatrul din Pitești activează sub conducerea lui C. Halepliu. În toamna anului 1848, fugit de teama represaliilor contrarevoluției, C. Caragiale înființează un teatru la Craiova.

Deschiderea teatrelor din provincie — chiar dacă activitatea lor n-a fost continuă — dovedește că mișcarea cultural-artistică a vremii nu se limitează la activitatea din București, că ea găsește un puternic răsunet în țară, că publicul românesc manifestă o tot mai mare conștiință și sete de cultură.

Actorii și animatorii teatrului național și revoluția de la 1848

3. Răspîndirea și progresul teatrului se datoresc în primul rînd faptului că inițiatorii și animatorii lui sînt strîns legați de mișcarea revoluționară. I. Ghica, C. A. Rosetti, C. Bolliac, I. Eliade fac parte din primul și al doilea comitet revoluționar. (Bolliac este numit vornic de politie.) În Ministerul de la 11 iunie sînt I. Eliade și C. A. Rosetti, iar mai tîrziu aceiași se află în guvernul provizoriu. Desigur că rolul politic al lui Eliade a fost nefast în desfășurarea revoluției și în apărarea reformelor preconizate de constituția care trebuia să înlocuiască *Regulamentul Organic*, acest « codice al muncii de clacă », cum îl numește Karl Marx, dar în perioada 1840—1848 Eliade mai apără interesele teatrului, pe care — alături de alții — îl ctitorise în deceniul precedent.

Teatrul cunoaște în cel de-al cincilea deceniu o dezvoltare remarcabilă prin grupul artiștilor legați de revoluție. Aceștia, în primul rînd, dau teatrului românesc un conținut nou și caută forme de expresie noi pentru a răspîndi ideile democratice care domină epoca. Mulți dintre artiști se numără printre elementele cele mai conștiente ale acțiunii revoluționare. Referindu-ne la cei din Țara Românească trebuie să-i pomenim în primul rînd pe C. Aristia și C. Caragiale. Ei sînt printre primii actori care și-au însușit concepția artistului militant, a artistului cetățean. C. Aristia, care participase la evenimentele răscoalei lui Tudor în 1821, se află printre fruntașii mișcării revoluționare de la 1848. Șef al Gărzii naționale, C. Aristia joacă un rol important în desfășurarea și apărarea revoluției, iar insuccesul acesteia îl face să pornească în exil, expulzat o dată cu ceilalți revoluționari sprijinitori ai teatrului românesc care participaseră la evenimentele din 1848: I. Ghica, C. Bolliac, Gr. Grădișteanu, D. Bolintineanu, I. Voinescu, N. Apolloni, C. A. Rosetti.

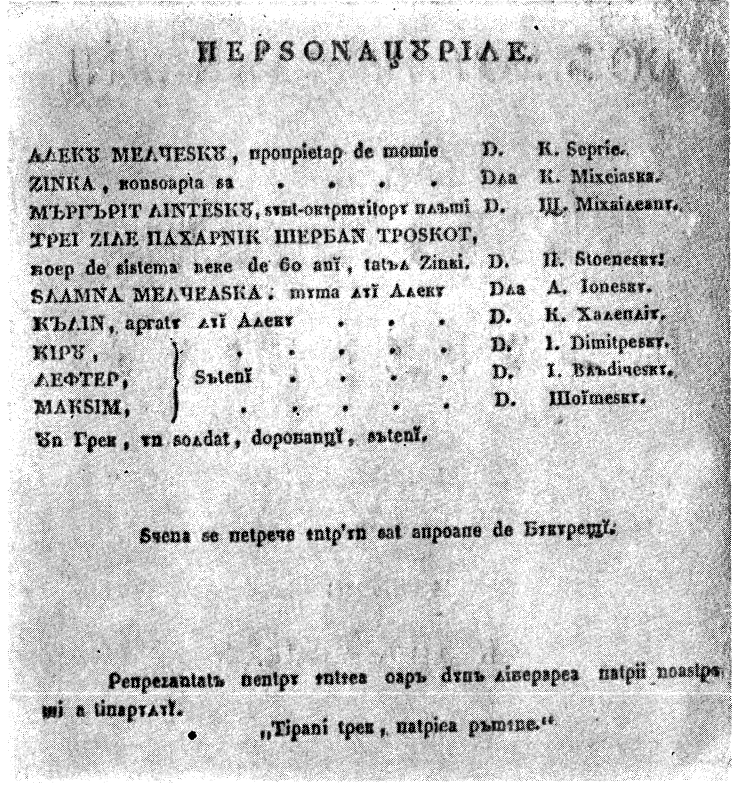
C. Caragiale este cu sufletul alături de revoluție. Cu toate că nu există documente doveditoare este perfect verosimilă afirmația lui Pantazi Ghica [97] că în zilele revoluției, înfășurat în tricolor, el ar fi declamat versuri patriotice pe podiumul scenei de la Momolo, mai ales că în timpul revoluției sala Momolo fusese închiriată de revoluționari [98]. Pantazi Ghica susține că « s-a cîntat (pe scena teatrului Momolo) imnul *La revoluțiunea de la 1848* pregătit de C. Caragiale. În orice caz, contemporani și istorici ulteriori confirmă

[96] În stagiunea 1847—1848, trupa H. Karl are o subvenție de 1 200 de galbeni (vezi adresa către vornicul M. Cornescu, Arh. st. Buc., arh. T.N.B., dos. 2/1847, 17 martie 1848).

[97] Pantazi Ghica, *loc. cit.*, p. 66.

[98] I. Ghica arată că la 18—19 iunie « I. Brătianu închiriase sala Momolo. Acolo erau peste 600 de oameni. A vorbit I. Brătianu în folosul constituției, dar nu l-au lăsat, pe Catina l-au dat <afară> proprietarii cu pumnii, Magheru a venit armat . . . ».Vezi *Documente inedite literare*, București, 1960, p. 40, « Note în legătură cu pregătirea și începerea revoluției muntene din 1848 ».

Fig. 135. — « Guvernul provizoriu al Munteniei » din 1848, din care fac parte, între alții, I. Eliade, C. A. Rosetti și C. Aristia.


ПЕРSONAЦȢРІЛЕ.

АЛЕКȢ МЕЛЧЕSKȢ, проприетар де мошие — Д. К. Серріе.
ZINКА, консоарта са — Дла К. Міхеіаска.
МЪРГЪРІТ ЛІNТЕSKȢ, sуnt-окърмуітору пълші — Д. Щ. Міхаілеану.
ТРЕІ ZІЛЕ ПАХАРNІК ШЕРБАН ТРОSКОТ, коер де сістема веке де 60 анї, татъл Zінкі. — Д. П. Stoенеску.
SЛАМNА МЕЛЧЕАSКА, мума луї Алеку — Дла А. Іонеску.
КЪЛІN, аргату луї Алеку — Д. К. Халепліу.
КІРȢ, } Sътенї — Д. І. Dimitреску.
ЛЕФТЕР, } Sътенї — Д. І. Вълдическу.
MAKSIM, } Sътенї — Д. Шоїмеску.
Ȣн Грек, ун солдат, дороbанцї, сътенї.

Sчена се петрече ынтр'ун sат апроапе де Букурещї.

Репрезантатъ пентру ынтѣа оаръ дупъ лібераре патріі ноастре ші а цінарълуї.
„Тірані трек, патріеа ръмѫне.“

Fig. 136. — Personajele și interpreții piesei ocazionale Două sute de galbeni *sau* O păhărnicie de trei zile căzută prin constituție, *de I. Dimitrescu-Movileanu, iucată la București, la 11 iulie 1848.*

participarea lui C. Caragiale — și a colegilor săi actori — la evenimentele revoluției. I. Thănăsescu menționează că « la anul 1848, în timpul marei revoluțiuni, între bărbații care luau parte la acest eveniment se afla și C. Mihăileanu, Costache Serghie și alți artiști din acea vreme » [99]. M. Belador susține și el că « la anul 1844 Caragiale cu colegii și elevii săi iau parte activă la desfășurarea evenimentelor politice prin reprezentațiuni de piese tendențioase ce țințeau la mărețul scop » [100]. Este sigur că Belador se referă, vorbind de reprezentații de piese tendențioase, la spectacolele date în ultimii ani de trupa lui C. Caragiale cu noul repertoriu original. De altfel, spectacole ale trupei romînești în zilele revoluției nu au loc [101], iar în lunile ce urmează, în timpul comploturilor boierești din iunie sau al celor două intervenții ale turcilor din iulie și septembrie 1848, singura reprezentație demnă a fi semnalată este cea cu piesa *Două sute de galbeni* de I. Dumitrescu (iulie 1848).

Contribuția cea mai importantă a lui C. Caragiale, și a actorilor care-l însoțesc, la revoluția de la 1848 rămîne activitatea sa artistică. Portretul pe care i-l face, după decenii, Pantazi Ghica scoate în evidență marea semnificație a activității teatrale curajoase a lui C. Caragiale în anii 1840—1848, într-o « epocă de absolutism fantastic, în care o cenzură stupidă și neîmpăcată forfeca, ciuntea, desființa orice gîndire de naționalitate, de patriotism, de romînism » [102].

Acelora care au vrut să vadă în refuzul lui C. Caragiale de a juca drama revoluționară *Kîrdjali* (după romanul cu același nume de contele Mihail Czajkowski) o renunțare la principiile sale militante le răspunde însuși autorul dramatizării, Pantazi Ghica, reproducînd scrisoarea pe care i-a trimis-o C. Caragiale: « Dar dacă aș reprezenta-o, ar trebui să otărăsc să închiz teatrul mîine, să las pe drumuri 16 nenorociți — bărbați, femei —, răpindu-le pîinea *de toate zilele* și pe mine să mă trimită la Plumbuita ori la Mărgineanu (. . .) Făgăduiește-mi, chezășuiește-mi că în momentul **cînd** poliția mă va sili să las cortina nația va izbucni și vom ieși de acolo cu revoluția Romîniei, și pun s-o învețe la noapte și o joc mîine seară » [103].

Atașamentul lui C. Caragiale față de revoluție nu poate fi negat de calomniatorii săi, care îi contestă pînă și dreptul de a fi romîn. C. Caragiale și frații săi (Iorgu și Luca) tipăresc, de altfel, o broșură în care solicită judecata opiniei publice în această privință. În broșura *Dreptatea poporului judece pe frații Caragiali*, tipărită în 1849, C. Caragiale face o patetică profesiune de credință, în care-și mărturisește ardoarea sa pentru teatrul romînesc, sacrificiile pe care le-a făcut pentru propășirea acestuia: « Romîni, romîni ! voi nu cunoașteți agoniile teatrului ce v-am dat, voi nu cunoașteți durerile și rănile de moarte ale acestui prunc pe care l-am ținut la pieptul meu și l-am legănat pe brațele mele patru ani de zile (1845 — 1848. — *N.ns.*), dîndu-i drept hrană sudoarea frunții mele și drept apărare fama mea » [104].

Cu aceeași abnegație C. Caragiale sprijină și cauza revoluției. Bolnav și amărît, el răspunde apelului *Ce sînt datori cetățenii patriei?* lansat de ziarul *Pruncul romîn*, dăruind ziarului revoluționar ultimele bunuri pe care le mai are [105].

În toamna anului 1848, C. Caragiale, însoțit de colegii cei mai apropiați (C. Mihăileanu, Ralița Mihăileanu, Costache Dimitriade, Șt. Mihăileanu, C. Serghie, Ioan Vlădicescu ș.a.), părăsește Bucureștiul. « Căpeteniile revoluționare îi sfătuiră (pe actori — *N.ns.*) a părăsi capitala București, spre a nu fi închiși, surghiuniți, trimiși pe la monastiri sau expatriați de către administrația de atunci » [106]. Actorii trec Oltul și se stabilesc la Craiova, unde se puteau bucura de o siguranță foarte relativă, dar unde C. Caragiale întemeiază un nou teatru romînesc, pe care-l conduce pînă la reîntoarcerea sa la București, în 1850.

În București, locul teatrului romînesc îl iau trupa de operă italiană, trupa franceză de vodevil, teatrul de maimuțe sau reprezentațiile acrobatice.

TRANSILVANIA

Influența ideilor pașoptiste asupra teatrului romînesc din Transilvania. Identitatea de obiective a teatrului din Transilvania, Moldova și Țara Romînească

1. În Transilvania, ca și în celelalte țări romîne, teatrul este folosit de către conducătorii săi spirituali, legați de mișcarea pașoptistă, în slujba răspîndirii în popor a ideilor democratice. Deceniul al cincilea este și în Transilvania un deceniu de accentuare puternică a luptelor pentru deșteptarea națională. Ideile revoluționare din țările Europei se răspîndesc in Transilvania determinînd un puternic curent împotriva feudalismului și împotriva dominației Imperiului habsburgic, a asupririi naționale. Tendințele de eliberare își găsiseră expresie în mișcarea culturală progresistă a *Școlii ardelene*, dar ele se caracterizează și mai bine în acțiunile burgheziei intelectuale din preajma revoluției. Continuatori ai spiritului Școlii ardelene, urmărind înlăturarea orînduirii feudale și unitatea poporului romîn din toate cele trei țări, Gh. Barițiu, Eftimie Murgu, Timotei Cipariu, Simion Bărnuțiu amplifică

[99] I. Thănăsescu, *Schițe istorice (Teatrul din Craiova)*, Craiova, (f.a.). Printre alți actori participanți la revoluție este vorba, desigur, și de actorul romîn Vasile Maniu, care jucase în trupa lui Farkaș în Transilvania și care venise ulterior la București. După revoluție, V. Maniu a fost expulzat în Transilvania.

Ar fi greu de susținut și dovedit că « diletanții romîni » au fost pe baricadele propriu-zise ale revoluției, ca C. Aristia, dar teatrul nu constituia în anii aceia o baricadă mai puțin revoluționară.

[100] M. Belador, *Istoria teatrului romînesc*, p. 51.

[101] Se pomenește în presa vremii de un spectacol dat de Dilly și Gerger în fața revoluționarilor de la 1848, cu care ocazie Bălcescu i-ar fi felicitat pe cei doi protagoniști.

[102] Pantazi Ghica, *loc. cit.*

Cenzura fusese instituită încă cu mulți ani în urmă, de îndată ce teatrul romînesc depășise stadiul de curiozitate, de noutate inofensivă. Prima cenzură datează de pe vremea lui Al. Suțu (1819) și o exercita Iacovache Rizo, cu scopul de a nu pătrunde în teatru « învățături dăunătoare . . . » În vremea *Filarmonicii* și pînă la 1837 piesele erau cenzurate la prima reprezentație. Din momentul în care ideile enunțate pe scenă critică și periclitează privilegiile și conservatorismul boierilor — adică după 1840, cînd se formează repertoriul național original —, piesele trebuie aprobate de cenzură înainte de a se tipări sau reprezenta. Acesta este de altfel încă unul din motivele pentru care *Proclamația de la Islaz* cerea libertatea absolută a tiparului.

[103] Pantazi Ghica, *loc. cit.*

[104] C. Caragiale, *Dreptatea poporului judece pe frații Caragiali*, p. 5.

[105] Scrisoarea lui C. Caragiale a apărut în *Pruncul romîn* nr. 25, din 1848, la rubrica *Daruri practice*. « Deși străin și calomniat de inamicii mei, voi să iau parte la această faptă. Aflîndu-mă azi în lipsă de bani, trimit *Pruncului* un inel al meu de diamant și o podoabă de granate a soției mele. Binevoiți a le pune spre vînzare și prețul lor îl veți depune la casa adunării (. . .) Sacrifițiul este mic, dar și puterile mele de azi sînt mici, dea Domnul să mă însănătoșesc, să poci lucra și zeciuiala muncilor mele o depui la casa de colecții ». Scrisoarea este semnată « fratele și amicul vostru, C. Caragiale ».

[106] I. Thănăsescu, *op. cit.*

lupta împotriva exploatării feudale și asupririi naționale, tind, prin culturalizare, să atragă în viața politică cercuri din ce în ce mai largi de romîni. Întărirea mișcării naționale după 1840 se datorește importanței — mereu sporite — pe care aceștia o acordă răspîndirii și studierii limbii naționale, istoriei și îndeosebi dezvoltării conștiinței unității naționale, prin stabilirea unor legături puternice cu Țara Romînească și Moldova. Acțiunile politice ale lui Eftimie Murgu, G. Barițiu, T. Cipariu ș.a. sînt îndreptate împotriva tendințelor de deznaționalizare, împotriva nobilimii maghiare, care caută să-și mențină prin maghiarizare supremația, și totodată împotriva susținătorilor principali ai regimului feudal-absolutist: patriciatul săsesc, « clasul înalt » romînesc, maghiar și săsesc, armata și poliția care se află alături de nobilimea maghiară.

Cultura din această perioadă are ca obiectiv principal apărarea drepturilor limbii și a valorilor spirituale naționale. Reprezentanții Școlii ardelene, presa *(Gazeta de Transilvania*, *Foaie pentru minte, inimă și literatură* etc.*)* militează pentru reorganizarea învățămîntului, pentru limba maternă în școli, pentru afilierea oamenilor de cultură la societățile culturale din celelalte două țări romîne, pentru integrarea în efortul general al burgheziei de a-și constitui cultura sa pe baze naționale în cadrul culturii europene moderne. Ca și în Moldova și Țara Romînească, și în Transilvania « contactele cu noua cultură europeană au putut să înlesnească culturii naționale găsirea drumului ei propriu și să-i sugereze mijloacele de expresie » [107].

Cultura cunoaște în această perioadă o accentuare pronunțată a diferențelor dintre cultura progresistă, legată de mișcarea antifeudală, bazată încă din deceniile trecute pe ideile iluminiștilor germani și enciclopediștilor francezi, și cultura claselor stăpînitoare, cu caracter aristocratic, claustrată, antinațională și în regres. Cultura progresistă se bizuie pe intelectualitatea burgheză care, în anii 1840—1848, înființează numeroase cluburi și asociații pentru răspîndirea științei și culturii: *Asociația economică ardeleană* (1844), cabinetele de lectură și cazinourile de la Cluj și Brașov, *Cercul didactic clujean* (1846) la care participă intelectuali romîni, maghiari și germani [108].

În condițiile determinate de avîntul dezvoltării capitalismului și deci de întărirea pozițiilor politice, economice și culturale ale burgheziei, ca și de participarea la viața culturală a unor pături largi de romîni, teatrul romînesc cunoaște în acești ani un avînt care concordă perfect, dacă nu prin densitatea manifestărilor, în orice caz prin conținutul lor, cu mișcarea teatrală pașoptistă din Țara Romînească și Moldova, cu mesajul unitar de luptă al teatrului romînesc pentru libertatea națională și socială. Perioada studiată reprezintă un moment de culme prin influența pe care o exercită asupra teatrului de dincolo de Carpați ideile despre teatru și dramaturgie ale pașoptiștilor din Moldova și Țara Romînească.

Analizînd activitatea teatrală din deceniul al cincilea, reiese că obiectivele teatrului transilvănean în acești ani nu sînt diferite de cele din celelalte două țări romîne, căci teatrul este privit și aici ca « o școală a moralei, a cultivării și învățăturii de limbă și a curățirii de prejudecăți și scălciațiuni încuibate pe la noi, ca și pe la toate națiunile » [109]. Legătura teatrului transilvănean cu teatrul din Moldova și Țara Romînească are un caracter activ. Referindu-se la condițiile speciale în care activează teatrul romînesc în Transilvania, G. Barițiu își exprima un punct de vedere critic față de acei bucureșteni și ieșeni care au

[107] *Istoria Romîniei*, vol. III, p. 1043.
[108] S. Benkö, *Societățile culturale clujene din prima jumătate a sec. XIX și rolul lor în formarea intelectualității burgheze*, în *Studii și cercetări de istorie*, Cluj, 1957, nr. 1—4, p. 158—159.
[109] G. Barițiu, *Cîteva aspecte în privința teatrului romînesc*, în *Gazeta Transilvaniei* nr. 97 din 1853.

tradus atîtea « vodeviluri seci și farse de nimic ». Animatorul teatrului transilvănean din anii prerevoluționari respinge un astfel de repertoriu (« noi, ca începători, ar trebui să ne îndreptăm atenția asupra anticilor eleni și romani ») și revendică « piesele cele mai clasice studiate pînă în fund », căci « noi, romînii, nu avem timp de pierdut cu nimicuri » [110].

Legătura teatrului romînesc din Transilvania cu mișcarea artistică din Principate este continuă și dovedită de o multitudine de fapte și relatări din presă, care aruncă o lumină edificatoare și asupra spiritului în care teatrul transilvănean este influențat de cel din București și Iași. Dar ar fi incomplet să se limiteze acest contact la problemele teatrului. În anii de după 1840 sînt publicate în Transilvania, și în special la Brașov, lucrări istorice și scrieri literare ale conducătorilor mișcării revoluționare și culturale din Țara Romînească și Moldova: N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, C. Bolliac, Ion Ionescu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, I. Ghica, D. Bolintineanu etc. Totodată, presa reproduce articole din Principate despre proletariatul occidental, despre robi și negri, despre țigani etc.[111]. *Foaia pentru minte, inimă și literatură* publică traduceri din Voltaire, Rousseau, Diderot, Fénelon, Montesquieu, Goethe, Schiller, Lessing, Kisfaludy ș.a. Publicațiile transilvănene manifestă un interes general, deosebit, pentru viața politică-socială-culturală din Țara Romînească și Moldova, mergînd de la informații asupra compoziției Adunării Obștești din Muntenia și reprezentării tuturor categoriilor sociale [112] sau a numirii unor înalți demnitari [113], pînă la consemnarea entuziastă a constituirii, la București, a unei societăți literare « de o serie de bărbați de seamă » [114] și aprobările intrării ziarelor din Principate în Transilvania [115], sau pînă la polemica vehementă în apărarea unității limbii romînești [116]. Pentru a dovedi încă o dată că mișcarea culturală din Transilvania urmărește îndeaproape și trăiește cu intensitate momentele cele mai importante ale vieții culturale din Moldova și Țara Romînească, este suficient să fie citat elogiul pe care *Gazeta de Transilvania* îl face *Curierului romînesc* în 1839, cu prilejul împlinirii unui deceniu de la apariția acestui ziar, care slujește « în mii de chipuri de canal binecuvîntat pentru răspîndirea luminării între romîni » [117]; sau publicarea, cu caracter manifest, programatic — prin comentariile lui Barițiu — a *Introducției* din *Dacia literară*, semnată de M. Kogălniceanu, în însuși anul apariției ei la Iași [118]. Toate acestea atestă că orientarea ideologică și artistică a mișcării culturale naționale transilvănene este legată de cele mai importante acțiuni ale mișcării culturale pașoptiste din Țara Romînească și Moldova [119].

Trupa de dilețanți romîni din Brașov. Trupe maghiare și germane

2. Teatrul romînesc nu cunoaște în Transilvania, în anii 1840—1848, forme organizate profesionale. Majoritatea manifestărilor scenice aparțin trupelor de diletanți, *Societăților cantatoare theatrale*. Trupele romîne de diletanți coexistă în deceniul al cincilea cu

[110] G. Barițiu, *loc. cit.*
[111] Vezi *Gazeta de Transilvania* din 1843.
[112] *Foaie pentru minte, inimă și literatură* nr. 49 din 1840.
[113] *Gazeta de Transilvania* nr. 24 din 1842.
[114] G. Barițiu, *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1844, nr. 8.
[115] *Gazeta de Transilvania* nr. 95 din 1845.
[116] *Gazeta de Transilvania* nr. 49 din 1841.
[117] *Gazeta de Transilvania* nr. 7 din 1839.
[118] *Foaie pentru minte, inimă și literatură* nr. 18 din 1840.
[119] Informațiile și comentariile care vădesc interesul continuu pentru activitatea teatrală de dincolo de Carpați abundă în presa transilvăneană. În anul 1840, *Gazeta de Transilvania* informează publicul romînesc despre importanța preluării conducerii teatrului ieșean de către C. Negruzzi, V. Alecsandri și M. Kogălniceanu (*Gazeta de Transilvania* din 4 august); aceeași revistă reproduce din *Albina romînească* cronica dramatică despre reprezentarea la Iași a dramei *Furiosul*, prelucrată de C. Caragiale (*Gazeta de Transilvania* din 3 martie) sau despre reprezentațiile diletanților romîni din Iași cu *Grădinarul orb* de I. Văcărescu sau *Elevul conservatorului*, prelucrare de C. Negruzzi (*Foaie pentru minte, inimă și literatură*, din 3 martie 1840); informații ulterioare se referă la lucrările pentru ridicarea teatrului cel mare din București (încă în anii 1843—1844), la noua clădire a teatrului ieșean (1846), la școala de actori de sub conducerea lui Millo, la conservatorul muzical de sub conducerea lui Flechtenmacher etc.

trupele maghiare și germane: *Societatea ungurească de teatru* de sub direcția lui Elek Pály [120], care dă spectacole în limbile maghiară, română și germană, trupa lui Kreibig de la Sibiu [121], trupa lui Nötzl [122], trupa lui Kilényi David și Csabay, care joacă la Arad în vara anului 1846 o piesă de Kotzebue în traducere românească (*Doi uituci*, tradusă de Iorgu Popovici) [123]. În același an, o trupă ungurească dă spectacole la Blaj, frecventate și de publicul românesc [124].

Trupa de diletanți români de la Brașov își desfășoară activitatea până în 1841 și ulterior. Chiar dacă nu sînt cunoscute toate datele despre repertoriul și spectacolele din această perioadă, este ușor de dedus spiritul imprimat de G. Barițiu acestei trupe dacă se ține seama că în *Foaie pentru minte, inimă și literatură* apar în acea vreme: *Prolog de G. Asachi rostit pe scena Teatrului varietăților din Eși*, *Sărbătoare cîmpenească* de I. E. Rădulescu, *Saul* de Alfieri, actul al II-lea, scena I, tradus de C. Aristia [125], *Iuliu Cezar* de Shakespeare, actul I, scena a II-a, traducere în proză de G. Barițiu [126], fragmente din *Intrigă și iubire*, *Don Carlos* (actul al III-lea), *Fiesco*, *Maria Stuart* (actul al III-lea, scena a IV-a) de Fr. Schiller [127], o scenă din *Antony* de A. Dumas [128].

Prezentînd activitatea diletanților români de la Brașov în perspectiva pe care o oferă anul postrevoluționar 1852, anul întemeierii Teatrului Național din București, *Gazeta Transilvaniei* arată că reprezentațiile teatrale naționale sînt condiționate de faptul că prea puține «familii de români pot frecventa teatrul nemțesc, atît pentru necunoașterea limbii, cît și pentru că piesele, cîte se produc, nicidecum nu sînt alese și acomodate la gustul și la trebuințele publicului românesc» [129]. Este vorba în fond de un repertoriu caracteristic publicului german, obișnuit cu «cele mai proaspete producte ale dramaturgiei moderne», care dorea să vadă piesele lui Kotzebue, în timp ce publicul românesc voia reprezentate comediile «neasemuitului Molière»: *Tartuffe*, *Zgîrcitul*, *Bădăranul boierit* etc. Orientarea

[120] Societatea condusă de Elek Pály dă spectacole în 1840 la Brașov și intenționează să treacă și la București să dea spectacole în trei limbi. Vezi *Gazeta de Transilvania*, 1840, nr. 37. Pály a dat într-adevăr spectacole și la București în limba română, maghiară și germană. Prima reprezentație a fost în limba română cu *Fetele din Siklós*. După cum ne informează presa budapestană, spectacolul a fost foarte bine primit. Vezi *Honmüvész*, Budapesta, nr. 90 din 1840.

Elek Pály tipărește în 1840, la 2 iunie, primul afiș cu litere chirilice. Afișul anunță piesa *Alina sau Brashovu în alte parte lumii*. În 26 septembrie 1840, un alt afiș în chirilice anunță: «Brașov. Astăzi, joi, în 1 octombrie k. n. 1840, Filarmonica ungurească, supt direcția lui Aleksie Pály, va produce românește: *Cetățuia pe drumul țării* — dramă vocală în două perdele. Scrisă de A. Kotzebue și tradusă în românește de translatorul I. Barac»; iar la 1 octombrie alt afiș: «Brașov — Astăzi, joi, la 1 oct. k.n. 1840, societatea Filarmonica ungurească, subt direcția lui A. Pály, va produce rumînește: *Pustnicul din insula Formentara*. O priveliște simțitoare în 3 perdele, scrisă de A. Kotzebue, tradusă în rom. de translatorul I. Barac». La 4 octombrie trupa lui Pály joacă la Brașov românește *Fetele din Siklós*, iar la 7 decembrie piesa lui Eliade: *Sărbătoare cîmpenească*, jucată la 14 octombrie și la București. Vezi: Orbán László, *Adálékok a brassói magyar színészet történetéhez 1848*, Cluj, 1939, p. 191, 200 și urm.

[121] Trupa lui Ed. Kreibig, animatorul teatrului german, dă spectacole și în limba română, la Brașov. Eugen Filtsch arată, în *Geschichte des deutscher Theaters in Siebenbürgen*, că la Brașov au mai dat spectacole în limba română trupele lui Gerger și Iosepha Uhlich. Vezi: *Archiv des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, vol. XXIII, 1890, p. 310.

[122] Societatea teatrală condusă de Nötzl (Netzl) joacă la Brașov și Sibiu în 1845 (vezi *Gazeta de Transilvania* din 6 august). În 1846, la Mediaș se află trupa lui Franz Leopold.

[123] Trupa lui Kilényi și Csabay cuprindea patru actori care cunoșteau limba română. Spectacolul cu piesa lui Kotzebue, în românește, avea ca scop atragerea publicului românesc din Arad. Greșit susține însă dr. Vály Béla în *Az áradi színészet története, 1774—1839*, Budapesta, 1839, că acesta ar fi fost primul spectacol în limba română la Arad. Autorul nu cunoaște spectacolele preparandiei arădene date cu aproximativ 28—29 de ani mai devreme, adică la 1817—1818.

[124] Aceste spectacole demonstrează apropierea ce o realizează trupele de teatru între populația română și maghiară. Corespondentul *Gazetei de Transilvania* din Blaj arată importanța acestor spectacole pentru «apropierea ce poate să împace inimi de atîția secoli, printr-o falsă politică întreținute» (*Gazeta de Transilvania*, nr. 50 din 1846). Tot în *Gazeta de Transilvania* (nr. 49) G. Barițiu arată că participarea românilor la spectacolele trupei maghiare din Blaj este firească și în spiritul colaborării celor două naționalități.

[125] *Foaie pentru minte, inimă și literatură* nr. 19 și 20 din 1840.

[126] *Ibidem*, nr. 40, cu o notă elogioasă privind autorul piesei.

[127] *Ibidem*, nr. 21, 25, 26 și 29 din 1839; nr. 43 din 1840, cu note de G. Barițiu în care-și afirmă admirația pentru autor.

[128] *Ibidem*, nr. 42 din 1841.

[129] *Gazeta Transilvaniei* nr. 26—27 din 1852.

spre un repertoriu cu un caracter satiric este, de altfel, mult mai pronunțată în activitatea diletanților români brașoveni decît în spectacolele trupelor germane sau maghiare.

Viața culturală a sașilor din anii premergători revoluției cunoaște un avînt care cuprinde și activitatea teatrală. Sibiul și Timișoara constituie centrele principale ale teatrului populației germane, în care au loc stagiuni alternative. Teatrul din Sibiu este condus de către Philipp Nötzl și Eduard Kreibig (regizori și actori), cel din Timișoara este condus de Theodor Müller (1840) și ulterior de Alexander Schmidt. Brașovul, deși are o burghezie numeroasă și puternică, nu are un teatru a cărui activitate s-o egaleze pe cea din Sibiu sau Timișoara.

Repertoriul trupelor săsești cuprinde cu precădere comedii de salon și vodeviluri. Teatrul german nu cunoaște însă o singură direcție de dezvoltare. În repertoriul trupelor germane se resimte în acest deceniu atmosfera nouă din ajunul revoluției, care pătrunsese pînă și în teatrele vieneze. Se reprezintă acum piese din dramaturgia liberală a *Germaniei tinere (Junges Deutschland)*. Interzise pînă în deceniul al patrulea, operele lui Heine, Gutzkow sau Laube își fac drum pe scenele germane din Transilvania alături de piesele clasicilor populari vienezi Raimund și Nestroy [130]. Tot acum pătrund în repertoriul trupelor germane *Hamlet*, *Egmont*, *Holoffern*, operele dramaturgiei franceze, de la drama romantică hugoliană (*Hernani*, Sibiu, 1840) și pînă la piesele salonarde ale lui Scribe, Souvestre ș.a.

Dramaturgia săsească — aflată abia la începuturile ei — se afirmă totuși pe scenă prin piesele lui Daniel Roth [131]. Sînt reprezentate din ce în ce mai multe piese interzise pînă atunci de cenzură. Încordarea crescîndă a vieții politice determină însă o diminuare a activității trupelor germane în perioada revoluției.

Repertoriul diletanților brașoveni este justificat și profilat de însăși funcția socială pe care o imprimau actorii români artei teatrale: «...Teatrul este pentru ca să desfășori și să dai pe față patimile și blestemățiile (...), pentru ca să le înfrunți, să le rușinezi, să le pedepsești aspru, bătîndu-ți joc de ele și sfîrșindu-le prin fermecătoarea putere a ironiei și a satirei, iar nu pentru ca să le lauzi și să le îngrași» [132]. Chiar dacă nu vom găsi în repertoriul diletanților români tragediile marilor clasici, este semnificativ faptul că încă din 1840 G. Barițiu publică la Brașov fragmente din drama istorică *Iuliu Cezar* de W. Shakespeare [133], din *Elisabeta și Maria Stuart, o întîlnire a lor*, după Schiller [134]. Nu trebuie de aici să se facă deducția că repertoriul diletanților brașoveni se compune exclusiv din comedie satirică și dramă istorică clasică. Diletanții români nu colaborează îndeaproape cu trupa germană, dar sînt ajutați și influențați de activitatea actorilor maghiari. G. Barițiu precizează de altfel că «între anii 1841 și 1844 diletanții români cîștigară un securs bunicel de la o societate ungurească care venise aici...» [135]. Activitatea diletanților brașoveni

[130] Se reprezintă dramele lui Gutzkow: *Inimă și lume*, *Codiță și spadă*, *Patkul*, Laube *(Karlsschüler)*, Raupach *(Iobagii)*.

[131] Scrise sub influența repertoriului lui Shakespeare, Schiller și Kleist, piesele lui D. Roth au teme locale și o solidă construcție dramatică, o vehemență care face ca uneori să fie interzise de cenzură *(Der Königsrichter von Hermannstadt — Judele din Sibiu*, Brașov, 1842, 1846; *Don Raphael*, Sibiu, 1842; *Amalasuntha*, Sibiu, 1843; *Rákoczi și Barcsai* — interzisă la Sibiu — 1843). Vezi A. Roth, *Tanulmányok Roth Danielröl*, Budapesta, 1913, p. 25—29.

[132] *Gazeta Transilvaniei* nr. 26 din 1852.

[133] *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1840, nr. 4. Actul I al dramei lui Shakespeare este însoțit de comentarii și note făcute de G. Barițiu asupra dramelor istorice ale lui Shakespeare.

[134] *Ibidem*, nr. 43 din 1840. Tot Barițiu este cel care traduce și adnotează actul al III-lea, scena a IV-a din *Maria Stuart* de Schiller.

[135] G. Barițiu, *Thalia și Melpomena*, în *Transilvania*, 1870, nr. 11. G. Barițiu precizează că trupa maghiară numără printre membrii ei doi actori și o cîntăreață care știau «binișor» românește și interpretau vodeviluri.

este încununată, de altfel, la 19 februarie 1845, prin reprezentarea tragediei *Regul* de Heinrick Iosef von Collin, în traducerea lui I. Văcărescu [136].

Dacă după 1840 teatrul din Țara Românească și Moldova este în stadiul afirmării depline a limbii naționale pe scenă și al trecerii la crearea unei literaturi dramatice naționale, în Transilvania lupta pentru afirmarea limbii naționale pe scenă este încă actuală din cauza încercărilor dietei transilvănene de a impune limba maghiară ca singura limbă oficială tuturor națiunilor. « Noi nu privim cu pizmă — scria Bariţiu — înflorirea limbii și literaturii maghiare, dar cerem ca și noi să putem dezvolta liber limba și literatura noastră » [137].

După 1840, spiritul *Daciei literare* domină activitatea culturală din Transilvania. În preluarea acestui spirit, în imprimarea lui în teatrul transilvănean, meritul principal îi revine lui G. Bariţiu, care a militat pentru « strînsa comunicaţiune naţională ce domnește și va domni între românii transilvani și între partea naţiunii ce trăiește și stăpînește în pămîntul moldovo-românesc » [138]. G. Bariţiu este cel care determină includerea în repertoriul trupelor de diletanți români a dramaturgiei pașoptiste a lui V. Alecsandri, C. Caragiale, C. Negruzzi etc.

Activitatea «Societăţilor cantatoare theatrale» în ajunul revoluţiei de la 1848

3. Situaţia diletanţilor români din Transilvania din punct de vedere al exercitării artei teatrale este mult îngreuiată în anii 1845—1846 [139]. Activitatea diletanţilor români cunoaște forme superioare de organizare abia în cadrul societăţilor cantatoare theatrale care iau naștere în ajunul revoluţiei de la 1848. Cea mai importantă dintre acestea este *Societatea românească cantatoare theatrale*, înfiinţată la 18 februarie 1847 sub conducerea lui Iosif Farkas și finanţată de Ion Foti din Szegedin.

Cunoscut interpret al dansurilor române și maghiare în tinerețe, actor care a jucat în anii premergători lui 1847 în limba română și maghiară [140], I. Farkaș părăsește în 1847 Aradul, unde activase cea mai mare parte a timpului și înființează la Lugoj Societatea românească cantatoare theatrale, care cuprinde diletanți din Arad, Lugoj și Brașov. Trupa lui Farkaș numără la început 16 actori — români, maghiari și sîrbi —; ei reprezintă în principalele centre ale Transilvaniei și Banatului (Lugoj, Sibiu, Brașov, Făgăraș, Orăștie, Arad) un repertoriu alcătuit de conducătorul trupei după criterii care urmăresc să satisfacă toate gusturile publicului mijlociu, românesc și maghiar. Repertoriul dă însă totodată și o posibilitate de exprimare netă noii literaturi dramatice românești, obiectivelor sale ideologice. De aceea în repertoriul Societăţii românești cantatoare theatrale conduse de Farkaș se întîlnesc *Pădurea Sibiului*, care cîștigase sufragiile publicului brașovean încă în 1815 în cele trei versiuni — română, germană și maghiară —, comedia « magică » a lui Em. Schikaneder *Cușma zorăitoare*, *Fiica regimentului* de S. Georges și Bayard, *Precióasa* după P. Al. Wolff și Komlósi sau *Elizena din Bulgaria*, dar, în același timp, comedia recentă a lui V. Alecsandri, *Cuconu Iorgu de la Sadagura* [141] sau piesa clasicului maghiar Szigligeti,

[136] *Gazeta de Transilvania* nr. 15 din 1845.

[137] *Foaie pentru minte, inimă și literatură* nr. 9 din 1842.

[138] *Gazeta de Transilvania* nr. 12 din 1842.

[139] Însăși presa maghiară discută cu compasiune condiţiile de muncă și existență ale diletanţilor români. *Gazeta de Transilvania* nr. 72 din 1846, elogiază, de pildă, articolul lui Szekely Iakob Elek apărut în *Erdélyi Hiradó* pentru felul « cum a înfățișat nefericita situaţie a românilor ». Articolul lui Szekely a fost retipărit ca o manifestare de protest în *Gazeta de Transilvania* (nr. 74—80) și totodată în *Curierul românesc* nr. 74 din 1846) de la București.

[110] La 8 iulie 1846, Farkaș reprezintă în limba română piesa *Doi uituci* de Kotzebue, în traducerea lui I. Popovici. Din repertoriul maghiar Farkaș mai interpretase în limba română *Szökött katona* de Szigligeti, *Notarul din Peleseke* de Gaal etc. Cf. I. Breazul, *Contribuţii la istoria teatrului românesc din Transilvania*, Cluj, 1956. Vezi *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 1—2, p. 228 și urm.

[141] Comedia *Cuconu Iorgu de la Sadagura* fusese reprezentată pentru prima oară pe scena teatrului din Iași abia în urmă cu doi ani. I. Farkaș prezintă comediile lui Alecsandri la Orăștie, la 15/27 decembrie 1847.

Soldatul fugit, în traducerea actorului român V. Maniu. Printre interpreţii trupei lui Farkaș întîlnim numele primilor actori români transilvăneni: A. Istrătescu, Bolog, M. Pătrașcu, Bota, I. Navrea, Bocșa, Giurescu, V. Maniu, Seracin, D. Rozalia, Popovici etc. [142].

Turneul pe care-l face Societatea românească cantatoare theatrale sub conducerea lui Farkaș în orașele transilvănene, în 1847—1848, este dovada cea mai concludentă că teatrul românesc din Transilvania cunoaște un stimul deosebit prin influenţa ideilor pașoptiste, că, în fond, teatrul românesc transilvănean trăiește în perioada 1848 avîntul și efervescenţa mișcării culturale pașoptiste din Moldova și Ţara Românească. Turneul lui Farkaș are în plus, date fiind condiţiile speciale din Transilvania, un puternic caracter național, urmărind să contribuie la trezirea conștiinţei naționale și la apărarea libertăţii naționale. Trupa lui Farkaș își începe turneul la Sibiu — în sala Redoutului — în martie 1847 și reprezintă, între altele, basmul *Die Schallenkappe (Cușma zorăitoare)* de Em. Schikaneder, *Precióasa*, o piesă din viaţa ţiganilor de P. Al. Wolff și Komlósi, *Elizena din Bulgaria* și *Soldatul fugit*.

Presa locală consemnează succesul de public realizat cu aceste spectacole, dar nu ezită să consemneze slăbiciunile de ordin artistic [143]. Deficienţele artistice ale diletanţilor români nu puteau împiedica însă constatarea obiectivă a opiniei publice germane că « un teatru românesc este foarte mare raritate, și aceasta nu pentru că românii nu ar avea o cultură a lor » [144]. Ziarul german pune greutăţile teatrului românesc pe seama dificultăţilor pe care limba le-ar face-o actorilor, lăudînd totodată dorinţa actorilor trupei lui Farkaș de a îmbogăţi limba română, dar nu sesizează condiţiile sociale și naționale determinante ale existenţei teatrului românesc. *Organul luminării* reproduce pasaje din articolul publicat de ziarul german, subliniind ideea că « un teatru românesc e într-adevăr mare raritate și ar fi un vertosu redicatoriu a limbei și culturii romanesci » [145].

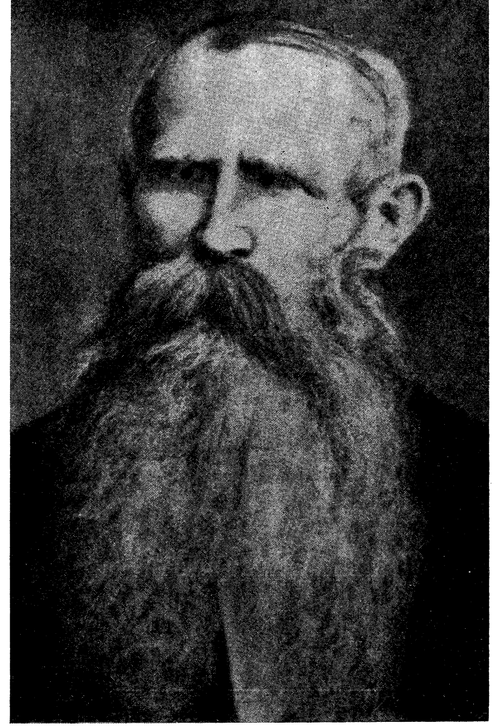


Fig. 137. — Iosif Farkaș, conducătorul grupării artistice Societatea românească cantatoare theatrale.

Turneul Societăţii românești cantatoare theatrale continuă apoi la Făgăraș și Brașov. La Făgăraș, trupa condusă de Farkaș joacă cinci piese în limba română: *Soldatul evadat (Soldatul fugit)*, *Precióasa*, *Cușma zorăitoare*, *Pădurea Sibiului* și *Șapte fete (șiepte muieri) în(tru) uniformă* [146]. Criticile, în legătură cu limba întrebuinţată de actori, continuă în presa română și germană, imputarea principală fiind în legătură cu abuzul de latinisme pe care-l practică interpreţii români. La Brașov Societatea românească cantatoare theatrale dă 12 spectacole

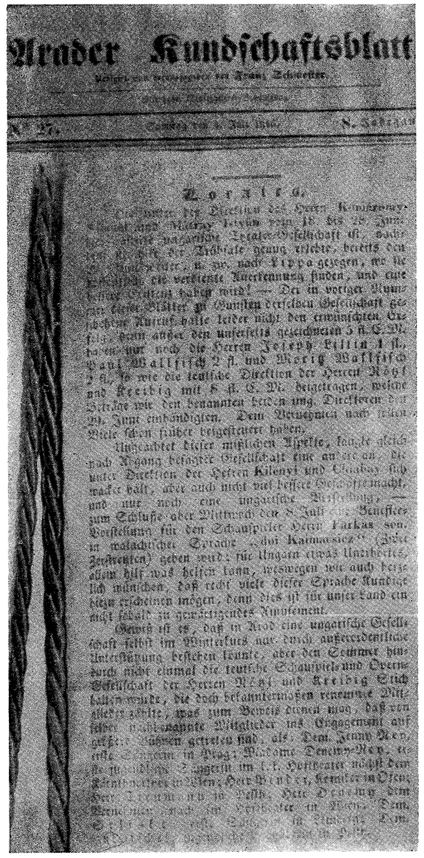
[142] Despre activitatea trupei lui Farkaș și a turneului său în Transilvania în anii prerevoluţionari relatează Septimiu Sever în *Adevărul literar și artistic*, 1928, nr. 400, în articolul *Un turneu teatral românesc în Ardeal în anul 1847*. În toamna anului 1847, V. Maniu și Seracin trec în Ţara Românească și vor juca în trupa din București a lui C. Caragiale.

[143] *Teatrul valah*, în *Siebenbürger Botte*, nr. 20 din 1847. Se fac observaţii critice în special asupra spectacolului *Precióasa*, în legătură cu costumaţia sărăcăcioasă, cu modul de interpretare a scenelor de dragoste — actorii vorbeau prea tare și unii cu spatele spre public.

[144] *Loc. cit.*

[145] *Organul luminării, gazeta besereceasc㠹 politică e literaria*, nr. 10, 1847.

[146] *Loc. cit.*, 1847, nr. 15. La Brașov turneul continuă în aprilie 1847, adăugînd repertoriului două piese maghiare în traducerea lui Popovici *(Doi caimaci sau uituci* și *Căsătoriţii vii și morţi)* și *Contele Beniovski* de A. Kotzebue.


Arader Kundschaftsblatt

Zeitung.

Fig. 138. — Relatare din ziarul Aradăr Kundschaftblatt, *nr. 27 din 4 iulie 1846, asupra activității trupelor lui Farkaș, Kileni etc.*

în limba romînă și, cu toate că unele piese se repetă, teatrul este plin întotdeauna. Totuși spectacolele nu sătisfac integral exigențele artistice ale publicului. Cu tot succesul de opinie publică, trupa este în deficit și încercările de a rezolva situația financiară prin reprezentarea unor spectacole în limba maghiară rămîn fără rezultat. La Brașov trupa se scindează, o parte din actori angajîndu-se într-o trupă maghiară. *Gazeta de Transilvania* pune însă soarta grea a trupei lui Farkaș pe seama lipsei de exigență artistică: « . . . Aceasta e rezultatul unei întreprinderi oarbe, nesocotite, măcar de-ar servi și altora spre învățătură că de un public compact care știe romînești fără pericolul propriu nu-și pot bate joc» [147]. Cu toate acestea, la sfîrșitul anului 1847 și începutul anului 1848 trupa lui Farkaș se găsește — chiar dacă micșorată — la Orăștie, unde reprezintă *Cuconu Iorgu de la Sadagura* și traduceri din germană și maghiară [148].

Reprezentarea dramaturgiei naționale în Transilvania

4. În ajunul lui 1848, diletanții romîni se străduiesc să reprezinte un repertoriu cît mai apropiat de spiritul revoluționar care cuprinde intelectualitatea transilvăneană. La Brașov este reluată, la 24 mai 1847, tragedia lui H. I. von Collin, tradusă în urmă cu ani de I. Văcărescu, *Regul*, ca o formă de protest împotriva tiraniei și a spiritului de asuprire [149].

Meritul popularizării pieselor romînești scrise dincolo de Carpați îi revine tot neobositului G. Barițiu. În *Foaie pentru minte, inimă și literatură* Barițiu recenzează piesele originale mai importante prezentate în teatrul romînesc din Principate. Criticul se oprește îndeosebi asupra comediilor lui C. Bălăcescu și V. Alecsandri. Relevînd importanța literară și educativă a unor piese ca *O bună educație* sau *Piatra din casă*, optează pentru comedia lui Alecsandri și pentru modul ei de reprezentare pe scena teatrului ieșean [150].

[147] *Gazeta de Transilvania* nr. 81 din 1847.
[148] *Organul luminării*, 1848, nr. 53.
[149] Printre interpreții tragediei *Regul* la Brașov sînt: A. Istrătescu, I. Navrea, I. Pădure, M. Pătrașcu, N. Birt, I. Dimian, I. Martinovici, D-na Rozalia, T. Stoica ș.a.

[150] *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 22 din 1847. « Dl. Alecsandri au înfățoșat pe scenă o întîmplare din cele scoase din viața socială, caracterele sînt bine expuse și înfățoșază un tablou de aviz pentru acele mame care într-adevăr socotesc fetele lor « pietre în casă », de care se cuvine a scăpa cu rizicul fericirii lor ».

Contribuția scriitorilor transilvăneni la dezvoltarea dramaturgiei originale în anii prerevoluționari nu este prea importantă. I. Barac traduce piese din limba maghiară și germană și scrie el însuși pentru trupele romîne și maghiare, I. Many (1816—1851) este poet și dramaturg, G. Barițiu însuși face încercări în genul dramatic. O referire trebuie făcută la încercările dramatice ale lui Al. Gavra, profesor și director al școlii preparandiale din Arad, intelectual patriot, activ în toiul evenimentelor revoluționare, pentru a consemna semnificația unei lucrări ca: *Monumentul Șincai-Clainian a bărbaților celor ce pentru lauda nației romînești toată viața și-o jertfiră* [151]. Titlul dovedește caracterul programatic al piesei și, dincolo de forma hibridă dramatică, trebuie prețuite în primul rînd intențiile autorului de a afirma calitățile moral-intelectuale ale poporului romîn, de a opune spiritului deznaționalizant al nobilimii maghiare perseverența reprezentanților Școlii ardelene în făurirea unei culturi naționale. De altfel, Aradul, în care Al. Gavra își desfășoară decenii de-a rîndul activitatea culturală și patriotică, este și centrul celor mai importante manifestări teatrale în anul revoluționar 1848.

Teatrul din Transilvania în timpul revoluției

5. Revoluția de la 1848 pune în evidență cu și mai multă claritate faptul că teatrul romînesc și maghiar au obiective asemănătoare și că oamenii de cultură—legați de idealurile revoluționare — urmăresc să sprijine prin teatru acțiunile politice care îi găsesc de multe ori pe romîni alături de maghiari. Chiar Al. Gavra este unul din reprezentanții culturii romînești, care participă la evenimentele revoluției într-o strînsă colaborare cu intelectualii democrați maghiari.

Teatrul din Arad, care cunoaște o vie activitate [152], este locul de desfășurare al primei manifestări publice care salută izbucnirea revoluției la Viena, Budapesta și Bratislava la 15 martie 1848. Trupa lui Gócs reprezenta în seara de 17 martie 1848 *Don Cezar de Bazan*. În timpul reprezentației aflîndu-se vestea izbucnirii revoluției, spectatorii de toate naționalitățile — după cum precizează presa locală — s-au urcat pe scenă și au cerut actorilor

[151] Brașov, Tipografia Universității maghiare, 1844.
[152] N. Szabotski și Lukácsi Leopoldina, venind de la Iași în drum spre Budapesta, organizează la Arad împreună cu diletanții spectacole teatral-amicale (vezi *Aradăr Kundschaftblatt* nr. 30 din 1848); trupa germană a lui Kreibig și Nötzl, care făcuse turnee și în Țara Romînească; Vester Sandor (1846); Komaromi — Mátrai (1846); Kilény-Csabai — care a organizat spectacole romînești împreună cu Iosef Farkaș (1846—1847); Körsi Ferenc (1847); Szöllösi-Végsei-Szabo L. (1847—1848); Gócs Ene (1848), Teleki S.; Philipovics Istvan, 1848, ș.a.

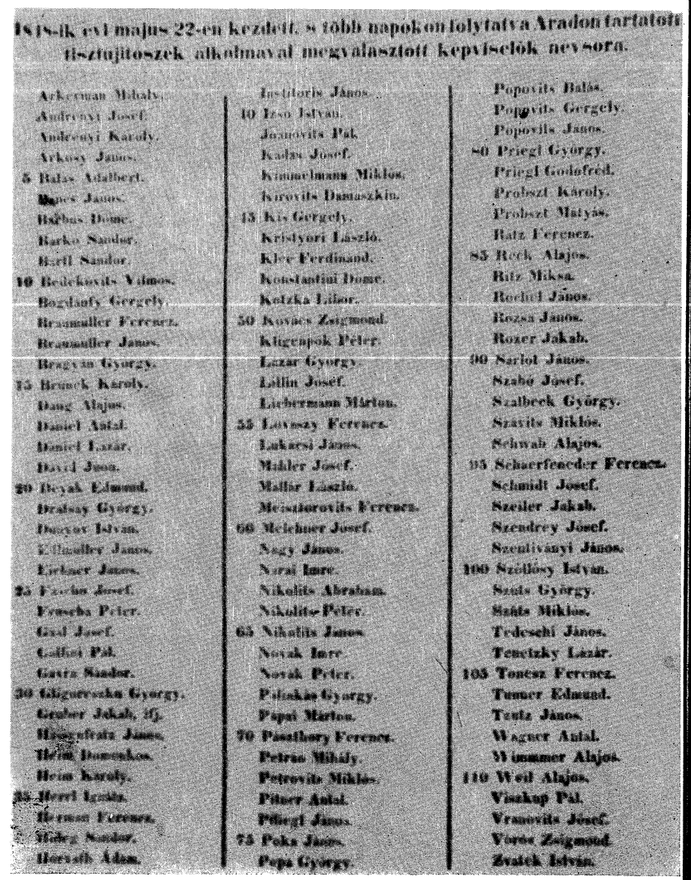
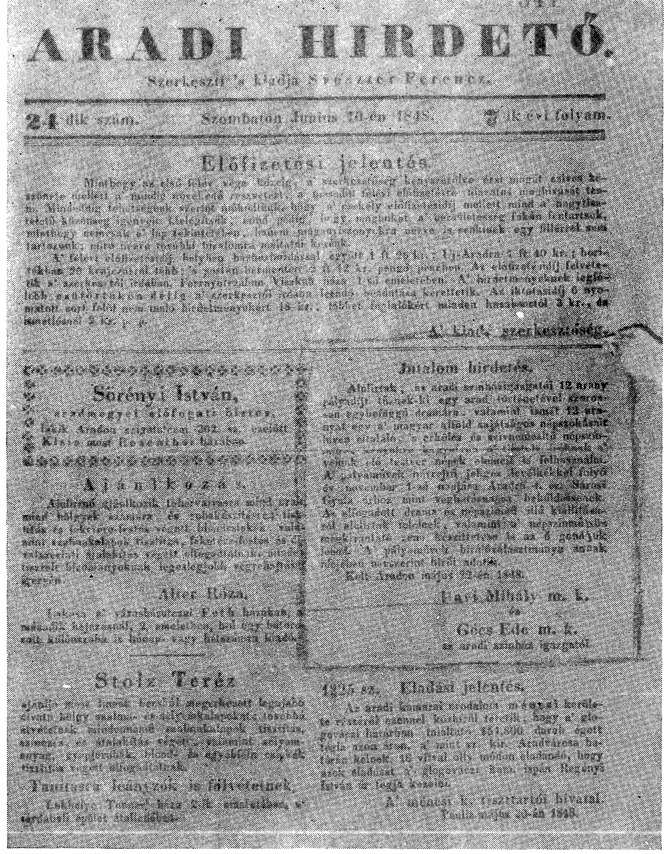

1848-ik évi május 22-én kezdett. s több napokon folytatva Aradon tartatott tisztujitoszek alkalmával megvalasztott kepviselök nevsora.

Fig. 139. — Lista deputaților, din toate naționalitățile conlocuitoare, aleși în consiliul revoluționar al orașului Arad. Pe listă figurează și Alexandru Gavra (vezi nr. 29, Gavra Sandor).



ARADI HIRDETŐ.

Szerkeszti 's kiadja Szvezzer Ferencz.

24 dik szám. Szombaton Junius 10-én 1848. 7 ik évi folyam.

Előfizetési jelentés.

A' kiadó szerkesztőség.

Sörényi István,

Ajánlkozás.

Alter Róza.

Stolz Teréz

Jutalom hirdetés.

Havi Mihály m. k.

Göcs Ede m. k.

Eladási jelentés.

Fig. 140. — Anunțul direcției teatrului din Arad prin care se face public, la 10 iunie 1848, concursul cu premii pentru stimularea dramaturgiei originale cu subiecte naționale.

să citească cele 12 puncte ale programului revoluționar întocmit de Petöfi. Citit de unul dintre spectatori — din cauză că directorul trupei nu acceptase să fie citit de actori, textul nefiind... aprobat de cenzură —, programul revoluționar a dezlănțuit o manifestare de entuziasm, continuată printr-o manifestație de stradă pentru cauza revoluției. În sală au rămas doar elementele reacționare, care au continuat să vadă un spectacol interpretat de niște actori derutați [153].

La Timișoara, manifestația pe care o face populația la 18 martie în cinstea izbucnirii revoluției se încheie printr-o reprezentație teatrală gratuită, în care publicul entuziast vizionează piesa *Zriny* de Th. Körner [154]. La Sibiu, patriciatul săsesc denaturează însă conținutul cuceririlor revoluționare și teatrul rămîne departe de frămîntările social-politice.

La Arad există forme de colaborare între revoluționarii romîni și maghiari care nu se întîlnesc în altă parte. Aici revoluționari romîni și maghiari figurează alături pe « lista deputaților din toate naționalitățile conlocuitoare, aleși în consiliul orășenesc revoluționar din 1848 »; în timpul revoluției, subprimar al Aradului este romînul Dimitrie Haica (mai, iunie, iulie 1848) [155]. Această colaborare favorizează popularizarea ideilor proclamate pe Cîmpia Libertății. Presa romînească salută prin G. Barițiu sărbătoreasca adunare de pe Cîmpia Libertății și propagă în mijlocul romînilor ideea respingerii oricărui compromis cu stăpînirea în detrimentul aspirațiilor populare [156]. În aceeași perioadă, cealaltă publicație condusă de Barițiu lansează apeluri către elevii romîni să părăsească orice neînțelegeri și « să țină cu progresul » [157].

Spiritul colaborării în sprijinul revoluției se recunoaște și în manifestările teatrale. Sub conducerea consiliului orășenesc revoluționar, directorii teatrului din Arad lansează un concurs cu premii pentru stimularea dramaturgiei originale: « Subsemnații directori ai teatrului din Arad oferă 12 premii în aur pentru o dramă în legătură cu istoria Aradului; de asemenea alte 12 premii în aur pentru o lucrare evocatoare a obiceiurilor populare, rămînînd la latitudinea scriitorilor ca să întrebuințeze și elementele popoarelor conlocuitoare » [158].

Teatrul romînesc și al minorităților naționale cunoaște deci și în Transilvania o perioadă de avînt în anii revoluției de la 1848. Ca și în Țara Romînească și în Moldova,

[153] Vezi informațiile din *Arad város törteneté*, din martie 1848.

[154] J. Wolf, *Die Revolutionsjahre 1848/49 in Banat*, în *Neuer Weg* din 13 iunie 1956.

[155] Vezi ziarele *Pesti Hirlap*, *Kossuth Hirlapja*, *Közlöny*, în care este pomenit sub numele de Hajka Döme.

[156] *Gazeta Transilvaniei* nr. 43 din 1848.

[157] *Foaie pentru minte, inimă și literatură* nr. 30 din 1848.

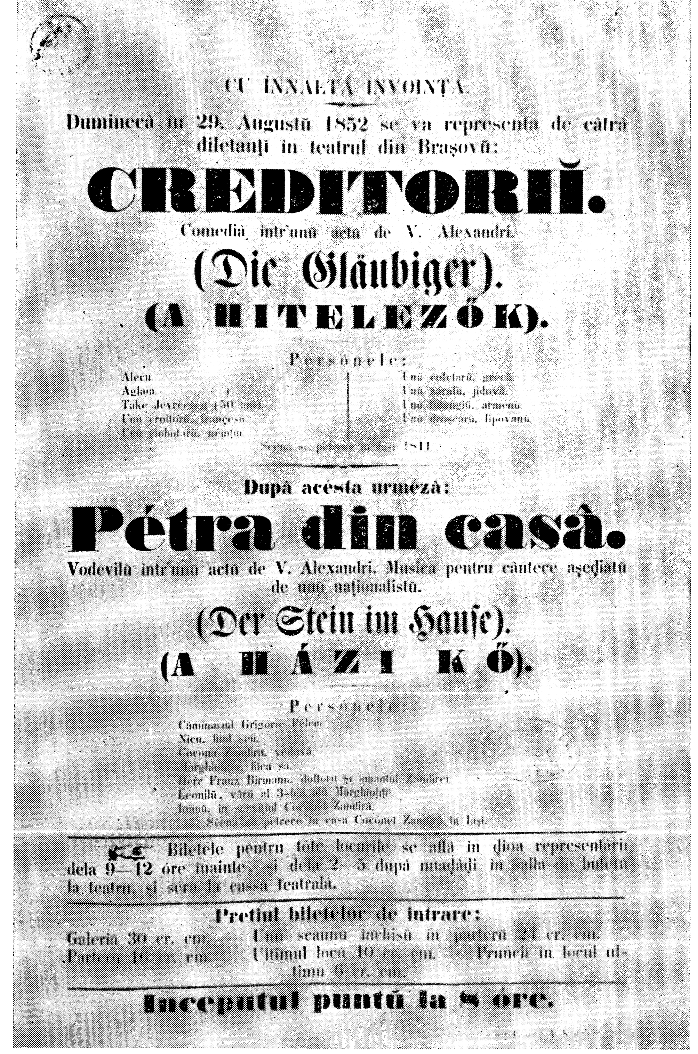
[158] În *Aradi Hirdetö* nr. 24 din 10 iunie 1848 (dată în Arad la 22 mai 1848 de către Havy Mihaly și Goes Ede, directori ai teatrului din Arad). Este vorba de Havy Mihaly,cel care după revoluție va conduce opera maghiară din Cluj și va face un turneu la București (în 1860) sprijint de avocatul Mircea Ion (Cf. Ianovics Ienö, *A Farkaș-utcai szinház*, Budapesta, 1941, p. 115—121; cf. N. Filimon, *Idei repezi despre muzica și opera maghiară*, în *Revista Carpaților*, 1860, vol. II, p. 130—147).

teatrul este folosit în scopul întreținerii sentimentelor patriotice naționale, în împrejurările istorice specifice Transilvaniei.

Activitatea teatrală romînească din Transilvania se integrează mișcării cultural-artistice pașoptiste din celelalte două țări romîne. Teatrul transilvănean este animat de aceleași idei social-politice-estetice ca și în Moldova și Țara Romînească. Nu trebuie omis însă caracterul specific al activității teatrului romînesc din Transilvania, determinat de colaborarea cu mișcarea teatrală maghiară și germană, de spiritul teatrului minorităților naționale legat de idealurile revoluției pașoptiste.

Mișcarea teatrală este strîns legată de avîntul patriotic pe care-l imprimă în cultura noastră intelectualii crescuți în atmosfera luptelor premergătoare revoluției de la 1848. Deceniul al cincilea al secolului trecut marchează începutul consolidării culturii moderne naționale, dar acest proces continuă în perioada dintre 1848 și 1878, perioadă în care « cultura a servit cauza unirii naționale și a eliberării întregului popor romîn de sub jugul străin otoman și habsburgic » [159].

Ca întreaga mișcare culturală, teatrul înregistrează în deceniul al cincilea un salt calitativ. Clarificarea funcției estetice a teatrului, alături de cea social-educativă, oglindirea mai amplă a realității naționale în dramaturgie, tendința de părăsire a diletantismului actoricesc caracterizează activitatea teatrală din toate provinciile.



CU ÎNNALTĂ ÎNVOINȚĂ.

Duminecă în 29. Augustŭ 1852 se va representa de cătră diletanți în teatrul din Brașovŭ:

CREDITORIĬ.

Comediă într'unŭ actŭ de V. Alexandri.

(Die Gläubiger).

(A HITELEZŐK).

Persónele:

Alecu. / Aglaia. / Take Jevrécscu (50 ani). / Unŭ croitorŭ, françesŭ. / Unŭ ciobotarŭ, nemțu. | Unŭ cofetarŭ, grecŭ. / Unŭ zarafŭ, jidovŭ. / Unŭ tutungiŭ, armenŭ. / Unŭ droscarŭ, lipovanŭ.

Scena se petrece în Iași 1841.

După acésta urméză:

Pétra din casă.

Vodevilă într'unŭ actŭ de V. Alexandri. Musica pentru cântece așediatŭ de unŭ naționalistŭ.

(Der Stein im Hause).

(A HÁZI KŐ).

Persónele:

Căminarul Grigorie Pélce.
Nicu, fiul séu.
Cocóna Zamfira, văduvă.
Marghiolița, fiica sa.
Herr Franz Birman, doftorŭ și amantul Zamfirei.
Leonilă, văru al 3-lea alŭ Marghioliței.
Ioanŭ, în servițiul Cocónei Zamfiră.
Scena se petrece în casa Cocónei Zamfiră în Iași.

Biletele pentru tóte locurile se află în dioa representării dela 9—12 óre ínainte, și dela 2—5 după amiadiadi în salla de bufetu la teatru, și séra la cassa teatrală.

Prețiul biletelor de intrare:

Galeria 30 cr. cm. — Unŭ scaunŭ închisŭ în parterŭ 24 cr. cm.
Parterŭ 16 cr. cm. — Ultimul locŭ 10 cr. cm. — Pruncii în locul ultimu 6 cr. cm.

Inceputul puntŭ la 8 óre.

Fig. 141. — Afiș al trupei diletanților din Brașov care au continuat reprezentațiile în limba romînă după revoluția din 1848.

În capitolele care urmează se urmărește îndeosebi punerea în valoare a acestor fenomene de creștere a teatrului, specifice deceniului revoluției de la 1848, pe planul repertoriului și dramaturgiei, al artei scenice și concepțiilor despre teatru.

[159] *Istoria Romîniei*, vol. IV, București, 1964, p. 685

Capitolul al VII-lea

REPERTORIUL TEATRAL ŞI ÎNCEPUTURILE DRAMATURGIEI ORIGINALE

Prezentarea începuturilor dramaturgiei în limba națională trebuie să țină seama de trăsăturile contradictorii ale primelor texte originale cu caracter teatral, de diversitatea — de genuri și factură — a producției dramatice, de gradul ei de originalitate. Tratarea istorică, pe perioade și curente, împletită cu analiza specificului teatral, înlesnește urmărirea evoluției dramaturgiei originale, permite viziunea de ansamblu asupra unuia din izvoarele constitutive ale fenomenului cultural-artistic pe care-l reprezintă teatrul vremii.

Din punctul de vedere al apariției și maturității manifestărilor, în ansamblul producției dramatice originale de început pot fi deslușite cîteva linii distincte. De pildă, începuturile teatrului românesc în Transilvania, care premerg apreciabil celor din celelalte provincii românești, cunosc o evoluție aparte, pe linia teatrului școlar, evoluție care trebuie neîncetat raportată la manifestările analoge ale minorităților naționale din această parte a țării. Există apoi în dramaturgia originală etapa improvizației, a apariției sporadice — la intervale de timp destul de mari — a unor piese ocazionale, care nu se pot încadra într-o activitate deliberată. Constituirea unui repertoriu original este relativ tîrzie. Recurgerea la traduceri și adaptări și, în general, la experiențele altora apare ca o necesitate în graba folosirii teatrului pentru răspîndirea în viața obștească a unor idei de largă circulație la data aceea și în condițiile inexistenței unui fond original de piese.

Se mai impune constatarea de ordin general că începuturile dramaturgiei originale nu reprezintă o creație omogenă, un torent unic: existența a două culturi diferite poate fi urmărită și în domeniul producției dramatice, ca în orice alt sector al culturii. Tendințe contrare caracterizează diferit producția noastră dramatică de la începuturile ei: pe de o parte piese cu bune intenții de critică socială, care se înscriu în mișcarea generală de afirmare a valorilor naționale (Facca, Bălăcescu, Millo etc.), pe de altă parte piese al căror conținut se desprinde de realitățile locale (Winterhalder, Glădescu) ori prilejuiește atitudini ostile în fața elementelor de progres (Voiajul din Podul Mogoșoaie...). Chiar în cadrul aceleiași lucrări pot fi uneori surprinse inconsecvențe: de pildă, concomitent cu ridiculizarea cosmopolitismului și frivolității tinerelor odrasle boierești, se

simte, subteran, în *Comedia vremii* o condamnare încăpățînată a oricăror încercări de clintire a obiceiului timpului. Complexitatea realității istorice nu permite separații absolute, contraste exclusive.

Delimitări stricte nu sînt potrivite nici în legătură cu prezentarea producției dramatice originale de început după criteriile genurilor literare. Este adevărat că, de la cele dintîi afirmări, dramaturgia noastră ilustrează — deși inegal — ambele genuri: eroic și comic-satiric. În primele noastre piese, evocarea istorică din trecutul național se face în spiritul epocii, cu rezonanță în actualitate, fie că e vorba de perioade mai vechi *(Sărbarea ostășască)*, fie că se reînvie evenimente aproximativ contemporane *(Monumentul Șincai-Clainian)*. Însă tabloul de ansamblu al începuturilor dramaturgiei originale face evidentă predominanța masivă a comediei. Chiar în lucrările istorice există rezolvări de cele mai multe ori tot prin mijloacele comediei; amestecul este caracteristic, de pildă, pentru *Două sute de galbeni*. Se poate spune, așadar, că genul precumpănitor în care a apărut o literatură dramatică românească a fost cel al comediei cu intenții de caricaturizare. Orientarea spre satiră nu e proprie doar dramaturgiei, ea e generală în literatura dezvoltată în epoca de pregătire a revoluției și va constitui pentru urmași o tradiție solidă. Înclinarea spre farsa indulgentă, spre șotie, spre parodie se menține, dar se dezvoltă spre incizie. Evident, vocația satirică nu este oricînd și oriunde de același grad de concentrare ori rafinament. Cu timpul, predilecția pentru comic capătă un substrat nou: comicul măscăricilor de la curțile domnești, de pildă, reprezenta mai ales o distracție, o recreație menită a crea bună dispoziție între preocupări serioase și grave; față de această inocentă întrebuințare, comicul secolului al XIX-lea devine o atitudine etică și o formă de cunoaștere. O dată cu teatrul literar, cu interesul pentru adevărul acțiunii și sentimentelor, tehnica comicului verbal, de cuvinte și jocuri de cuvinte, e treptat abandonată. Gluma nu mai e inofensivă, ci usturătoare; străbătută de conștiința primejdiei, ea aduce la cunoștința publică — căutînd să sancționeze prin ridicol — situații și caractere și nu exclude mînia.

Cele mai vechi texte originale cu caracter teatral

1. Cea mai veche lucrare românească cu caracter teatral care se cunoaște astăzi este *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*. Dincolo de valoarea sa dramatică discutabilă, lucrarea dovedește existența unui spectacol românesc în Transilvania pe la 1780. Din acest punct de vedere, *Occisio Gregorii* este pînă acum o primă și unică apariție în literatura românească veche.

Piesa merită atenție în măsura în care se face efortul de a suplini textul păstrat cu partea de reprezentare scenică pe care a presupus-o; indicațiile interliniare, date în latinește, prin care i se sugerează interpretului ce are de făcut, privitoare la jocul mut de scenă, la atitudinile actorilor, care ridică probleme de punere în scenă — chiar rudimentare — confirmă intenția reprezentării acestui gen de teatru, notat doar cu aproximație, încă neîntîlnit la noi. Este sigur că spectacolul, care nu va fi fost nici primul și nici ultimul într-un mediu în care exista o tradiție teatrală în școală, a avut loc. Asupra datei și împrejurărilor reprezentării acestei încercări teatrale însuși textul conține cîteva indicații: prologul piesei, în care se spune că uciderea lui Ghica (1777) s-a întîmplat « acum tocma, nu de mult», și replica finală, prin care se aclamă « vivat Maria Theresia, Josephus et Gregorius Maior», stabilesc cu aproximație alcătuirea piesei între anii 1778 și 1780 (Maria Tereza moare în 1780), iar numele lui Grigore Maior — prețioasă indicație — ne trimite cu gîndul la Blaj, unde în acea vreme funcționau singurele școli în care erau admiși români. Desigur că, în afară de indicația prețioasă asupra locului și datei reprezentării pe care o constituie prezența numelui lui în text, nimic nu poate îndreptăți vreo

apropiere între pregătirea sau reprezentarea acestei farse studențești foarte libere și persoana « cărturarului vlădică», cum îl numește Iorga [1] pe Grigore Maior. Mulți dintre actorii și, mai cu seamă, spectatorii acestei piese vor fi fost însă elevii lui și, probabil, bursierii fundației întemeiate de el, fapt pentru care, poate, îi și pomenesc cu recunoștință numele [2].

Ce este această *Occisio Gregorii Vodae*, al cărei titlu sugerează o tragedie istorică? De fapt sub această titulatură se schițează o bufonadă, pe ale cărei elemente și indicații se improvizau la reprezentație replici mai ample, mai susținute. Apariția în această farsă a figurii domnului moldovean care se jertfește ca să apere încălcarea pămîntului țării și dramatizarea morții lui impresionante și atît de recente nu constituie un scop; personajul este folosit ca un pretext pentru o acțiune mai mult ori mai puțin închegată de parodie [3], fără a se ține seama de semnificația reală a faptului istoric.

Piesa [4] debutează printr-un prolog — *preambulum* — rostit probabil de un actor înainte ca perdeaua scenei să se ridice, care rezumă în cîteva strofe conținutul piesei, tristul sfîrșit al domnitorului Grigore Ghica, și cere îngăduința spectatorilor pentru puținele merite ale lucrării improvizate, făcută «fără gînd» [5]. Impresia de seriozitate pe care o lasă momentan acest prolog, în care Ghica apare ca o victimă — singura sa vină este de a fi vrut « a sta lîngă credință» —, se risipește însă numaidecît, căci urmează, anunțat printr-un text redactat în latină, un intermediu neașteptat, fără vreo legătură cu subiectul schițat. Diverse intermedii comice întrerup din timp în timp acțiunea: dansuri, jocuri și acrobații, pețirea unei tinere țărănci, după obiceiuri populare [6], scene de bătaie, de scamatorie, puse pe seama unui medic șarlatan, cîntece în ungurește, latinește, nemțește, țigănește. Aceste intermedii vesele, pentru care autorul necunoscut dovedește o netă preferință, alternează cu

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești în secolul al XVIII-lea*, vol. II, București, 1901, p. 234.

[2] Numeroasele sale străduințe și realizări l-au făcut popular printre studenți; a înființat burse de studii, a sistematizat beneficiul de pîine, asigurînd hrana în școli, a creat și înzestrat cu fonduri Fundația școlarilor din Blaj, care acorda premii pentru recitări în diferite limbi.

[3] Deformarea grotească a unui personaj istoric de dată recentă, imitată de studenții români, pare să fi fost obișnuită și în piese școlare ungurești. Imitația nu trebuie să surprindă în cadrul unui învățămînt comun și avînd în vedere cunoașterea limbii maghiare (necesară pentru ocuparea de posturi în aparatul de stat) de către românii transilvăneni. Se cunosc piese ungurești din același veac cu conținut foarte asemănător (vezi *Occisio Gregorii Vodae*, în *Revista Fundațiilor*, București, 1937, nr. 8, p. 423). Parodierea personajelor istorice era în moda literară a vremii, mai ales în sfera de cultură austriacă; la Viena, în 1788, apare, bucurîndu-se de un extraordinar succes, *Abenteuer des frommen Helden Aeneas*, de Aloys Blumauer, o prelucrare a primelor 9 cărți ale *Eneidei*, în care motivele antice sînt aplicate unor situații moderne. La București, în 1785, o comedie grecească intitulată *Alexandru vodă cel fără conștiință* a făcut poate și ea obiectul vreunui gen de spectacole școlare similare, deși, judecînd după înfățișarea depravării din mediul domnesc pe care o cuprinde, ea pare mai degrabă un pamflet politic îndreptat împotriva lui Alexandru Ion Mavrocordat, izvorît dintr-un resentiment personal sau justificînd o atitudine politică (vezi N. Iorga, *op. cit.*, p. 76, și Marcu Beza, *Urme românești în Răsăritul ortodox*, București, 1937, p. 126—132).

[4] Manuscrisul original se găsește astăzi la Cluj, în Biblioteca Filialei Academiei R.P.R., anexa a III-a, fondul Blaj; Secția de manuscrise a B. A. R.P.R. posedă sub cota A 564 o copie transcrisă de Iuliu Tuducescu în 1898.

[5] Acțiunea ar putea fi rezumată în felul următor: la Iași, în palatul domnesc, în prezența lui Grigore vodă și a sfetnicilor săi, are loc un schimb de păreri contradictorii, prevestitoare de complot, în legătură cu noua orientare în politica externă pentru a ieși de sub dependența turcească; la Țarigrad, voievodul român este pîrît de către boierii trădători și condamnat de către sultan; condamnarea se și execută în scena următoare, mutată iarăși la Iași. Boierul Vasile e numit domn. Apare soția domnului executat și urmează lunga ei jelanie. În încheiere, după o serie de intermedii burlești, aducîndu-și aminte de ceea ce a constituit din cînd în cînd obiectul lucrării sale, autorul simte nevoia unei aparențe de unitate, în același timp a unei restabiliri în sensul că nu lasă crima nepedepsită: apar într-un tablou final medicul ucigaș și sfetnicii trădători, autorii morali ai omorîrii lui Grigore, care, întovărășindu-se cu Iuda (« quartum sibi socium Judam quaerentes»), sînt cuprinși de flăcări. Spectacolul ia sfîrșit cu aclamarea numelor Mariei Tereza, împăratului Iosif și al lui Grigore Maior.

[6] Din acest punct de vedere, scrierea prezintă interes pentru faptul că aduce pentru întîia oară pe scenă elemente de folclor românesc, a căror apariție într-o lucrare dramatică originală se atribuia de obicei vodevilului lui Eliade *Sărbătoare cîmpenească*, scris și reprezentat cu mai bine de 50 de ani mai tîrziu, în 1837.

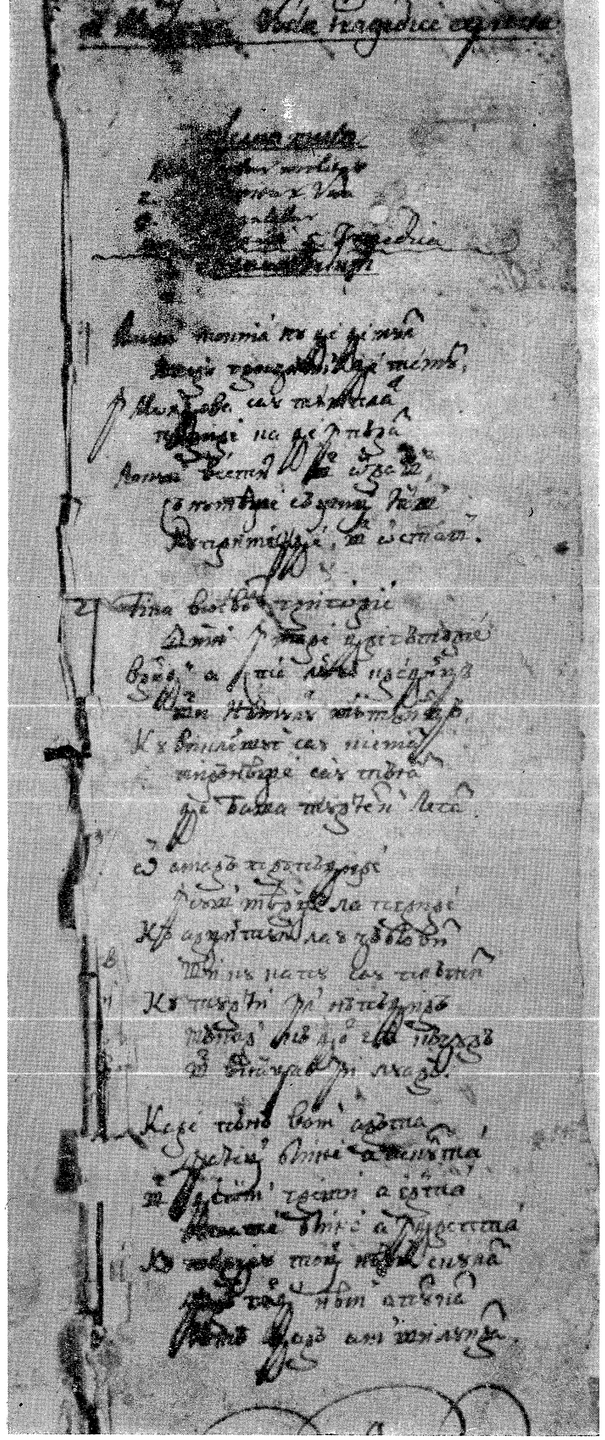


Fig. 142 a

scenele dramatice propriu-zise; dar şi în desfăşurarea acţiunii îşi fac loc replici de un comic gros, fără vreo justificare interioară, cuprinzînd adesea asociaţii îndrăzneţe şi enormităţi care trebuie să fi stîrnit rîsul nestăvilit al publicului de adolescenţi.

Interesul dramatic al lucrării nu este mare: acţiunea e redusă, întreruptă, anumite pasaje rămîn de neînţeles, conflictul iluzoriu, personajele fără individualitate, iar limba — o poliglosie intenţionat comică; textul romînesc are un vădit colorit ardelenesc[7]. Nu e mai puţin adevărat că acest text vechi înseamnă prima silinţă originală pentru teatru, prima rostire romînească pe scenă şi meritul întîietăţii nu trebuie neglijat. *Uciderea lui Grigore vodă*, producţie cărturărească, se leagă de tradiţia spectacolelor şcolare de amuzament ale elevilor din clasele superioare, influenţate la rîndul lor de tradiţiile goliardice ale petrecerilor studenţeşti: acelaşi sistem de compunere, în care o parte însemnată era lăsată pe seama talentului de improvizator al actorului în acţiune, în care replicile vorbite alternau cu cuplete cîntate şi acrobaţii, amestec heteroclit de spectacol de bîlci şi în care se regăsea drept modalitate comică folosirea unei limbi scîlciate după naţionalitatea diversă a interlocutorilor.

Tot în Transilvania, F. J. Sulzer, în lucrarea sa despre ţările romîneşti, a înregistrat cu prilejul unei nunţi săteşti nişte dialoguri în romîneşte, cîntate de mire şi ciobanii oaspeţi la nuntă; aceste dialoguri în versuri[8], un fel de chemări la nuntă, urări de fericire

[7] « Ţîpă hainele jos . . . »; « da cum-ui bine dară . . . »; « minteni vă învăţ . . . »; « pă lîngă vreun solgăbirău îţi voi da o ţîră de comendaţie pă hîrtie, aceea încă să o conţipăluieşti tu . . . ».

[8] F. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens . . .*, vol. III, Viena, 1782, p. 20—24.

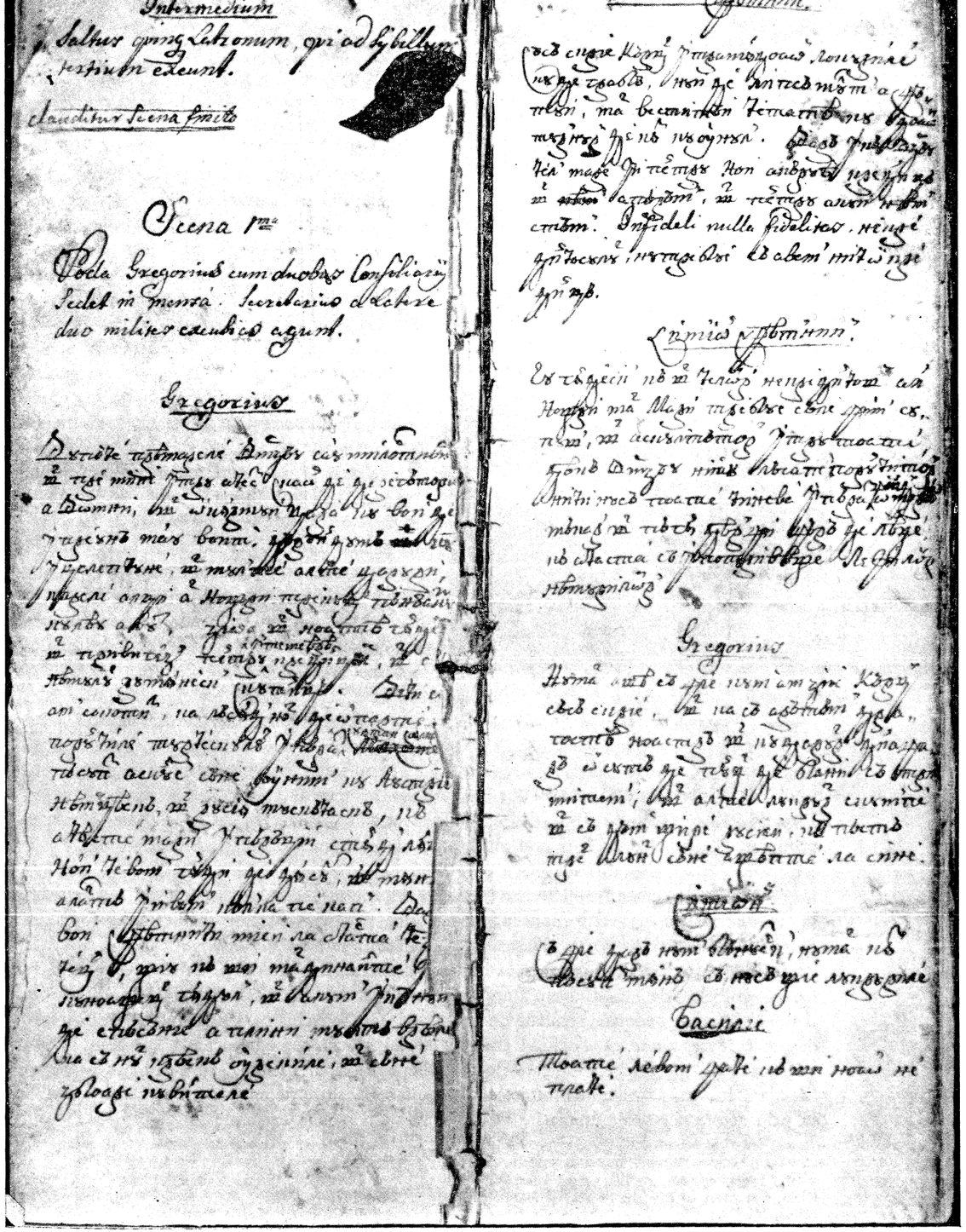


Fig. 142 b. — Occisio Gregorii. . . , *manuscris original, primele pagini.*

Fig. 143. — Costache Conachi.

și belșug, vesele, glumețe, pline de aluzii adesea grosolane, sînt atribuite de autorul de limbă germană unui « walachen welcher Micule [9] hiess ».

Tot Sulzer, care reprezenta interesele habsburgice ale Austriei, a inserat cu plăcere în lucrarea sa și *Jălile ciobanilor din Ardeal lîngă sicriul Maicei Teresia* [10], întocmite, se spune, de un preot de sat transilvănean. În aceste versuri, doi ciobani, Lazăr și Bucur, depîng pe rînd moartea suveranei Imperiului austro-ungar; Maria Tereza se bucura de oarecare popularitate în Transilvania pentru școlile, bursele, fundațiile înființate. În continuare, Sulzer a mai transmis și alte asemenea producții apologetice în legătură cu împărăteasa decedată, dîndu-le drept opera unui preot sas, Samuel Knall. Ciobani romîni ca personaje în piesele săsești se întîlnesc destul de frecvent, iar cunoașterea și folosirea limbii romînești de către un autor sas este explicabilă în condițiile conlocuirii din mediul sătesc.

Mai mult ori mai puțin originale, aceste compuneri, în care există într-adevăr doi sau mai mulți interlocutori care-și alternează replicile, singurul aspect de altfel prin care se pot asocia unei lucrări dramatice —, sînt însă lipsite de acțiune și nu pot fi considerate drept piese de teatru. Ele fac parte din familia manifestărilor cultural-literare ale intelectualilor transilvăneni; caracterul lor bucolic era în spiritul vremii, genul pastoralei fiind apreciat atît în secolul al XVIII-lea, cît și la începutul secolului al XIX-lea. Alte asemenea producții ocazionale vor fi existat și în afară de cele menționate de Sulzer.

O serie de scurte pamflete teatrale de la începutul secolului trecut, care se păstrează în manuscris, nu par a fi cunoscut întotdeauna și o reprezentare scenică, dar dovedesc că gustul producțiilor cu specific teatral se trezise: *Amoriul* [11], *Giudecata fimeilor*, scrisă la « leat 1806 », în care Zeus încearcă să împartă dreptatea între femei și bărbații pîrîți de către femei, ambele de C. Conachi, apoi *Comedia banului Costandin Canta ce-l zîc Căbujan și Cavaler Cucoșu*, nedatată, semnată de trei autori: C. Conachi, N. Dimachi și D. Beldiman, despre care se spune că « nefiind theiatru s/-/au giucat comedié aceasta la păpușării » [12]. « Obrazăle » — personajele indicate ale comediei sînt: cavaler Cucoș sau treti ban Costandin Căbujan, Jompa, « vizeteul și ministrul » său, Stati Băcalu, prietenul său. Este foarte posibil ca prin aceste personaje dramatice să fi fost vizate persoane existente.

[9] N. Iorga, *op. cit.*, p. 191; după afirmațiile lui Klain, s-ar părea că e vorba de aceeași familie Clain, Micul, Micula.

[10] « saLeLe <a> pokUrarILor en arDIaLU LUnge SIkrIIU MaItsII theresII » F. J. Sulzer, *op. cit.*, p. 25—35.

[11] B.A.R.P.R., Secția manuscrise, ms. 3592, filele 149—157.

[12] B.A.R.P.R., Secția manuscrise, ms. 2 189, filele 58—59.

A intitula comedie cele cîteva dialoguri în versuri, în dialect moldovenesc de un netăgăduit pitoresc local, ar fi prezumțios; de fapt, autorii înfățișează un tip de zgîrcit, cavalerul Cucoș, pe care îl pun în cîteva situații menite a-i trăda și ilustra în mod direct patima: cînd, întors de pe drum, poruncește vizitiului a hrăni caii cu moderație (« caii tăi îs gingași tari, /nu le da multă mîncari »); cînd își face socoteală banilor cheltuiți, un minunat prilej de a-i sublinia avariția, care nu-i cruță nici propria persoană (în ipoteza că, « pentru treaba ce-am venit, di n-a fost nici o ispravă », preferă să moară decît să piardă: « . . . Singur eu îmi dau otravă »); cînd, în prăvălia lui Stati, se tocmește să cumpere pentru Jompa ciubote, pe care pînă la urmă tot nu se îndură să le ia; și, în sfîrșit, în « perdeaua » a patra, cînd se bucură de o iarnă grea, care va face fără îndoială să crească prețul fînului pe care-l depozitează. Asemenea tipuri aprige la cîștig trebuie să fi devenit frecvente în societatea romînească la începutul secolului al XIX-lea, cînd prefaceri economice determinau apariția relațiilor capitaliste. În orice caz, personajul zgîrcitului din scrierea celor trei autori va fi putut avea o viață scenică autentică.

Tot între primele încercări satirice se mai numără și *Serdarul din Orhei*, din care, grație lui V. Alecsandri, scotocitor al unui sipet vechi, ne-a rămas un fragment [13]; presupunîndu-se compusă încă înainte de 1811, cînd regimul fanariot favoriza nepotismul și corupția, scrierea dovedește un vădit caracter satiric cu privire la ambițiile de parvenire ale unui tînăr negustoraș Vasilachi. Acesta, dornic să intre în protipendadă, după ce a obținut prin socrul său rangul de serdar la Orhei, e nerăbdător să se arate « evghenis » în noua sa funcție de dregător. Din păcate, nu s-au păstrat decît cîteva scene din totalul « arătărilor » (acte) și « perdelilor » (scenelor) menite să înfățișeze cîteva din caracteristicile «obraze» ale timpului: ginerele veleitar, numit și Bostan, soția sa Catinca, de neam boieresc, măritată împotriva voinței ei, ca cele mai multe dintre fetele vremii, și grecul Stavarachi, grămătic, care e solicitat a fi eminența cenușie, mentorul lui Bostan în cariera administrativă și judecătorească, meșter șperțar, abil în « tirtip de-a cîștiga ». Dialogurile sînt rimate, intervin anumite pasaje în grecește ca, de pildă, izbucnirea cucoanei Catinca sau exclamațiile « a parte » ale grămăticului. Cu tot caracterul său fragmentar, *Serdarul din Orhei*, peste al cărei autor s-a așternut uitarea, a reușit să redea într-o lumină critică relații și moravuri sociale specifice din timpul fanarioților.

O completare a tabloului social la începutul veacului trecut aduce *Sfatul familii* [14] (sic), textul unei comedii atribuite lui N. Dimachi [15]. Comedia, construită îndemînatic, e împărțită în cinci acte, numite « seri », la rîndul lor compuse din tablouri — « sfaturi » —, înlănțuite logic într-o gradație care asigură diverselor etape ale acțiunii tensiune dramatică. Defectul principal al piesei rămîne însă absența unei intrigi care să se desfășoare în fața spectatorilor (de vor fi fost); personajele se mulțumesc să povestească întîmplări care au avut loc anterior, care depășesc cadrul « serilor », astfel strict expozitive. *Sfatul familii* cuprinde comentarea, fără intenții moralizatoare, de către înșiși împricinații, a unui scandal bîrlădean [16].

[13] V. Alecsandri, *Trei curiozități*, în *Convorbiri literare*, 1875, nr. 7, p. 274—276.

[14] *Texte și documente*, în *Viața romînească*, 1961, nr. 2, p. 91—110; Ș. Cioculescu, *Prima piesă romînească*, în *Gazeta literară* din 11 decembrie 1958 și *Întîia noastră comedie originală « Sfatul familii »*, în *Viața romînească*, 1960, nr. 12, p. 146—164.

[15] Prin căsătoria fiicei sale Catinca cu Iordachi Beldiman, fiul poetului, Dimachi se înrudise indirect și cu Conachi, la rîndul lui cumnat cu Alexandru Beldiman. C. Conachi, N. Dimachi și un Dumitrachi Beldiman colaboraseră la *Comedia banului Costandin Canta;* o altă bucată satirică, *O adunare a trii cucoane*, îi aparține personal. Dimachi nu era deci cu totul străin de încercări teatrale. Căsătorit cu o bîrlădeancă, Profirița (Profirița e și una dintre eroinele *Sfatului familii)*, el ar fi putut fi autorul acestui manuscris nesemnat, găsit printre hîrtiile vechi ale unei familii originare din Bîrlad.

[16] Descoperitorul piesei, Ș. Cioculescu, situează întîmplarea aproximativ înainte de 1823.

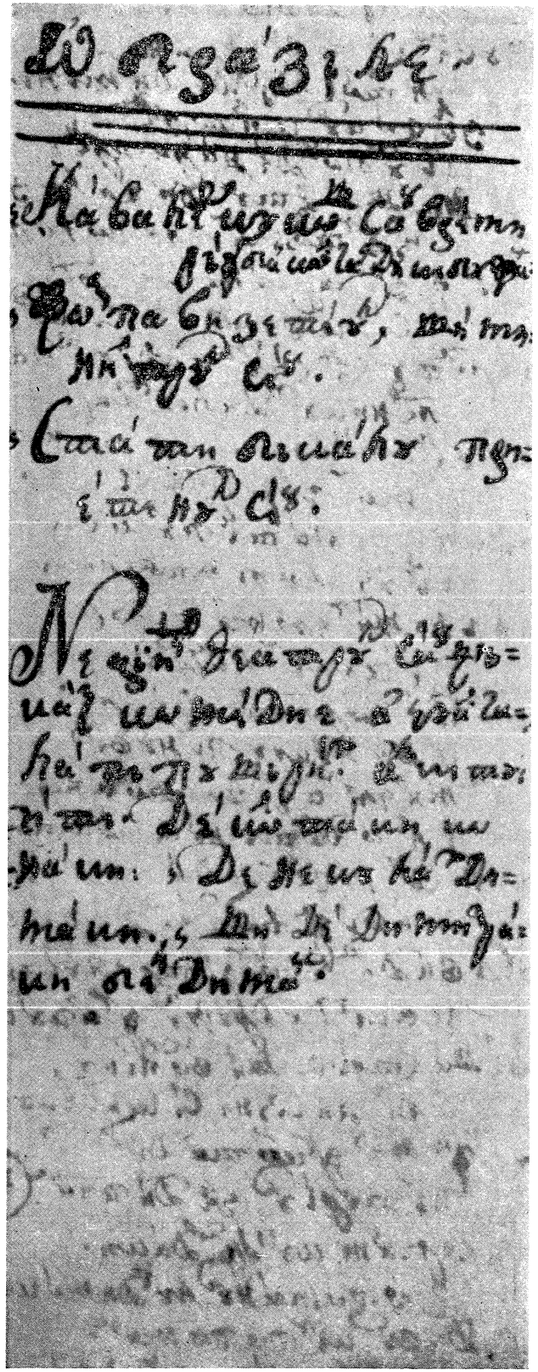


Fig. 144 a

Dincolo de preocupările pentru combinațiile de dragoste nelegiuită — și nicăieri plăcerea clevetelii, prelungită prin ațîțarea dozată a curiozității, nu e mai bine surprinsă ca, de pildă, în sara a II-a, sfatul al 2-lea —, se mai desprinde din lectura comediei și ambiția ascensiuni sociale, ascunsă sub frivolitate. Alături de cei cinci frați se profilează un număr mare de personaje absente, la care se fac în permanență referiri; peisajul provincial se completează și se populează viu și autentic.

Sfatul familii, în care trebuie apreciată lipsa de prelucrare și artificii, aduce în scenă personaje pe care le prezintă, pe cele mai multe, într-o lumină stînjenitoare din punctul de vedere al moravurilor. De aici probabil și îngroparea acestei piese indiscrete, vizînd persoane cunoscute, care se va fi adresat unei audiențe restrînse, în lecturi strict confidențiale. Lucrarea conține elemente de comedie de moravuri; cîmpul de observație rămîne însă restrîns, limitat la această familie din Bîrlad, ale cărei picante aventuri de ordin sentimental și spirit cancanier au inspirat-o. Pentru cititorul zilelor noastre e un prilej de a trage concluzii despre orizontul redus al preocupărilor boierimii mijlocii.

Cu o intenționată violență satirică este înzestrată seria de pamflete dramatice pe care Iordache Golescu o începe în 1818. Faptul că, dintre toate mijloacele literare, acest cărturar luminat a ales dialogul dramatic dovedește prețul pe care îl punea pe forța de înrîurire și convingere a teatrului, însemnătatea socială pe care o atribuia acestei instituții de cultură. « Pă la baluri mai rar, pă la teatru mai des, c-acelea te desfrînează ș-acestea te înfrînează »[17], scrie undeva Iordache Golescu în colecția sa de *Pilde, povățuiri i cuvinte adevărate*, și afirmația exprimă un punct de vedere la care vor adera mulți dintre literatorii de la începutul veacului trecut: teatrul — factor de îndrumare și îndreptare.

Într-o vreme cînd abia luase ființă înjghebarea teatrală eteristă de la Cișmeaua Roșie, cînd un teatru de limbă romînească era doar o aspirație, scrierile lui Golescu au circulat ca pamflete politice. Epoca este de răscruce, spiritul revoluționar se intensifică, trezind reacții firești în fața degradării evidente a unui regim depășit. Din punctul de vedere al difuzării acestor pamflete, astăzi se pot face doar presupuneri: poate se citeau în cercuri private, cu voce tare de către unul sau mai mulți « replicanți », poate erau destinate

[17] Cf. Perpessicius, *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist și scriitor*, în *Mențiuni de istoriografie literară și folclor (1948—1956)*, p. 266.

Fig. 144 b

Fig. 144 c

Fig. 144 d. — Cavaler Cucoș, *manuscris original, primele pagini.*

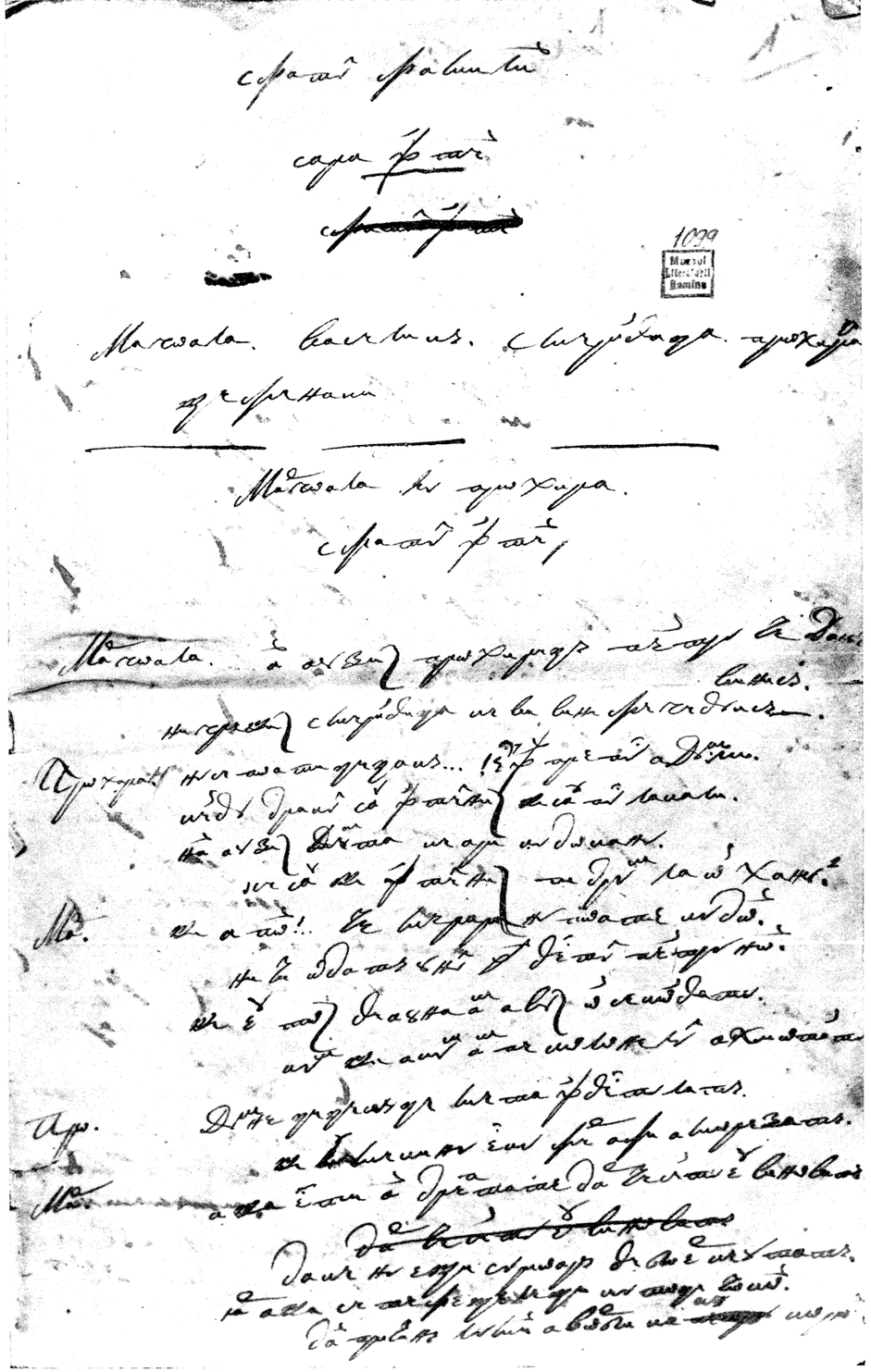


Fig. 145. — Sfatul familii, *manuscris original, prima pagină.*

unor reprezentări prin teatrul de marionete [18]. Deosebit de jocul popular al păpușilor, care se întovărășea cu *irozii* în sărbătorile de iarnă, existau trupe ambulante de păpușari, adesea străini, în turneu, cu acces la petrecerile boierești [19]; pamfletul dramatic, compus de spirite luminate dintre boieri ori de opozanții lor rămași pe poziții reacționare, putea să-și găsească mijloace de difuzare prin reprezentațiile acestor trupe. După cum s-a văzut, manuscrisul textului *Comedia banului Costandin Canta* conținea chiar mențiunea despre jucarea lui « la păpușării ». Scena « păpușilor » din *Iașii în carnaval* — 1844 — de V. Alecsandri trădează acest obicei al folosirii teatrului păpușăresc pentru a pune în circulație cuplete cu un violent caracter satiric-politic.

Ciclul de satire dramatice, sub titlul general de *Istoria Țării Romînești, starea Țării Romînești pă vremea străinilor și pămîntenilor*, al lui Iordache Golescu [20], este semnificativ pentru lupta de opinii a acelor ani, pentru curentul de opoziție și rezistență față de regimul la putere pe care îl reprezintă. Cea dintîi dintre comediile lui Golescu, *Starea Țării Romînești acum în zilele măriei-sale Ioan Caragea voievod, pe vremea Asidosiei*, are ca temă mistificarea cu privire la asidosie (scutirea de tribut către Poartă) a lui Caragea. Cele patru « arătări » — acte — ne introduc în lumea morților. Unul dintre ei, Ionică Sindia, a fost trimis pe pămînt să vadă ce se petrece; la întoarcere povestește ce jale a aflat între oameni, ce mijloace viclene și nesățioase a adoptat cîrmuirea pentru a le stoarce bani. Concluzia celor cinci « obraze » ale comediei nu e lipsită de tragic: tot mai bine în lumea morților, ferită de « păgînii de slujitori ».

Fig. 146. — *Iordache Golescu.*

Autorul adaugă la această compunere satirică încă două bucăți, care expun fapte din aceeași domnie a lui Caragea. Una este *Povestea huzmetarilor, ce vă străduiți și vă încărcați sufletele pentru alții*. Din destăinuirile edificatoare a doi huzmetari [21] — un « vinăricer » și un « oier » — aflăm ce fărădelegi se făptuiau cu huzmeturile, încă un mijloc prielnic cîștigului necinstit, mitei și corupției. Cealaltă bucată satirică anexă este *Anaforaua boierilor pentru întocmirea pravilelor în zilele măriei-sale Ion vodă Caragea*, o parodie a anaforalei pe

[18] După felul cum sînt construite, după monologurile personajelor, după evidenta lor înrudire folclorică, Perpessicius presupune că piesele de teatru ale marelui vornic Golescu erau destinate teatrului de păpuși (*Iordache Golescu...*, *loc. cit.*, p. 266); după cum și localizarea *Iliadei* de Iordache Golescu, făcută în stil popular, destul de ireverențios față de original și rezolvată adesea în planul parodial, i se pare tot gîndită în spiritul pieselor de teatru, ca o recitație în cadrul jocului cu păpuși *(ibidem*, p. 256).

[19] În secolul al XVIII-lea teatrul de marionete ajunsese la mare favoare. Enciclopediștii îl foloseau pentru răspîndirea ideilor, Voltaire manifesta un interes deosebit pentru acest gen de teatru, Goethe a compus anume lucrări pentru marionete.

[20] N. Bănescu, *Viața și scrierile marelui vornic Iordache Golescu*, Vălenii de munte, 1910, p. 109.

[21] *Humzet* « venituri ale unor dări », *huzmetar* « cel care a luat în arendă un huzmet ».

care adunarea obștească o depusese în 1818 cu privire la legiuirea lui Caragea, un nou prilej pentru Golescu de a lua în batjocură și de a rîde subțire de caracterul părtinitor al pravilei.

Dar nu numai domniile fanariote stîrnesc condeiul neiertător al lui Iordache Golescu. Nevoile în care se zbate țara, înglodată în datorii, vrajba între diferitele partide boierești erau în mare parte aceleași și sub domniile pămîntene, iar boierii influenți și lacomi rămaseseră în divan. În legătură cu noua domnie, de la 1822, a lui Grigore Ghica, I. Golescu scrie *Barbul Văcărescul, vînzătorul țării* [22]. Comedia, cu mult mai dezvoltată decît cele precedente, cuprinde șapte perdele sau scene. Acțiunea are loc în satul Bezdead, la moșia boierului Belu, apariție frecventă în compunerile lui Golescu. Norodul, la horă, se veselește de venirea domnului pămîntean. Numai cîntul cimpoieșului, în care revine refrenul «lasă, lasă, să vedem» și exclamațiile măscăriciului aduc o notă de scepticism în atmosfera sărbătorească. Într-adevăr, a doua perdea înseamnă și «începerea răutăților»; Barbu Văcărescu, vistierul țării, e rugat de cuscrul său, Belu, să-i mijlocească acestuia numirea de ministru, ceea ce, după o scurtă și relativă împotrivire a domnului Grigore Ghica, se și înfăptuiește. Urmează abuzuri de putere și comploturi (perdeaua a patra: «Sfatul cel nelegiuit»). A cincea perdea, «Bucuria și tînguirea norodului», ne readuce la horă; bucuria scăpării «din ghearele grecilor» e însă scurtă. În a șasea perdea, «bumbașirul peșingiu» [23] povestește în imagini de o neasemuită forță de sugestie nelegiuirile lui Belu și Văcărescu, care «au pus țara în mijlocul lor ca un stîrv, ca un leș, ca o vită moartă și au început fieșcare să tragă cît putea cu dinții dintr-însa, să rupă ca cîinii pe seama lor . . .» [24]. Întreaga piesă denunță violent, deși punctat de-a lungul scenelor de spiritul hîtru, uneori grotesc, al măscăriciului, caracterul abuziv, venal, desfrînat al stăpînirii.

Starea Țării Românești pă vremea pămîntenilor se ocupă de rînduiala nouă promisă de Regulamentul Organic. Iordache Golescu își exprimă încrederea în noile întocmiri hărăzite țării după atîtea domnii abuzive. Scepticismul celui care văzuse atîtea promisiuni călcate își face însă loc și aici, în final, prin cuvintele măscăriciului, care — singurul — își permite, prin însăși condiția sa, să spună fără frică ce gîndește.

Pamflet politic dramatizat, teatrul lui Iordache Golescu [25] reconstituie tabloul unei epoci de cruntă opresiune feudală. Valoarea documentară a conținutului acestui teatru este aceea a unei cronici a decadenței moravurilor dintre 1818 și 1840, la sfîrșitul domniilor fanariote, în timpul domniilor pămîntene și apoi al celor regulamentare. Sub raport literar-teatral, «arătările» lui Golescu schițează portrete și caractere realiste și caricaturale. Dialogurile sînt conduse cu siguranță. Cît privește conflictul dramatic și acțiunea, ele rămîn evident într-un astfel de teatru al narațiunii încă nerealizate. Pentru noi, însemnătatea acestor vechi lucrări teatrale este că, dovedind o cunoaștere și o pătrundere a realității locale, ele izbutesc să fie creații profund originale. Spiritul în care sînt înfățișate întîmplările, felul

[22] *Primii noștri dramaturgi*, București, 1960, p. 7—46.

[23] *Bumbașir, mumbașir* «slujbaș însărcinat cu încasări și execuții fiscale». *Peșingiu* «care primea bani-ghiață, numărați».

[24] *Primii noștri dramaturgi*, p. 38.

[25] Spre sfîrșitul vieții sale, Golescu, încă ispitit de genul dramatic, va mai compune o piesă, *Mavrodinada*, lucrare dramatică diferită de ciclul de satire înfățișat pînă aici. Motivul scrierii l-a oferit o întîmplare reală, un proces complicat al familiei Mavrodin, datoare bancherului Sachelarie o mare sumă de galbeni. Iordache Golescu făcea parte din secția a II-a a înaltului divan care judeca pricina; el compune drama înfățișînd cauza Mavrodineștilor ca dreaptă. Atitudinea lui reiese din însuși titlul: *Mavrodinada sau Divanul nevinovat și defăimat sau Copiii sărmani nevîrstnici și năpăstuiți*. «Obrazele» acestei piese, scrisă în proză și versuri, sînt alegorice: Diavolul, Mita, Dreptatea, Celpreaînalt, Boalele, Moartea, Trăznetul, Interesul, Tainicul ș.a. După nesfîrșite vicisitudini, în care mai întotdeauna răul învinge, pe lumea cealaltă abia, în cele din urmă, își află toate răsplătirea lor — iată o concluzie care nu e străină de fapt de fondul pesimist al celorlalte lucrări ale lui Golescu.

cum judecă și vorbesc personajele, existența însăși printre personaje a acelui măscărici trădează dragostea autorului pentru folclor. Lexicolog, folclorist, scriitor, Iordache Golescu a fost un adînc cunoscător și iubitor al graiului rustic și al inspirației populare. Calitățile de conținut ale teatrului său sînt valorificate și de forța de expresie a limbii folosite; simplitatea exprimării, uneori familiară, adesea crudă — cruditatea limbajului este proprie mentalității timpului, cum atestă atîtea alte texte, *Occisio*, *Sfatul familii* —, proverbele, jocurile de cuvinte și calamburile «fără perdea» folosite în spectacolele populare ale păpușarilor vremii ori în strigăturile libere, lipsite de menajament și rezervă, de la hore, fac ca lucrările lui teatrale să rămînă — spre cinstea lor — îndatorate folclorului. Ca, de altminteri, și prin personajul măscăriciului, compus în tradiția populară a comentatorului care asociază o întîmplare de alta și le leagă, exponent al colectivității. Măscăriciul reprezintă în intenția autorului, în economia comediei *Barbul Văcărescul*, toată înțelepciunea populară, umorul, bunul-simț veșnic treaz, spiritul de dreptate specifice poporului. În același timp se simte că el exprimă și convingerile autorului, convingeri care, raportate la mînia înverșunată și ieșirile satirice proprii teatrului său în general, îl precizează pe Iordache Golescu ca pe un contemporan lucid, hotărît să osîndească și prin mijloacele compunerii dramatice abuzurile epocii, cînd bumbașirii fiscalității ridicau tot ce le cădea sub mînă.

Deși din epoca mai tîrzie a frămîntărilor politice de la 1840, și mica lucrare dramatică originală, nesemnată, *Voiajul din Podul Mogoșoaei pîn în Țigănia Vlădicăi* [26], se integrează în tradiția pamfletului teatral. Cu toate că ea are un caracter special și reprezintă vederi net reacționare, procedeele satirice, construcția dramatică sînt similare celor utilizate în satirele lui Golescu, în sceneta lui Conachi și ceilalți. Scopul comedioarei este acela de a defăima acțiunile și proiectele personajului principal, colonelul Cîmp-n-am [27]. De data aceasta e vorba de un violent pamflet îndreptat împotriva lui Cîmpineanu și izvorît din resentimentele unui exponent al partidei adverse, al marii boierimi reacționare, interesate să-l discrediteze pe colonelul revoluționar. Fie că a ieșit din mediul partizanilor domnitorului Ghica, fie că aparține poate chiar adversarilor acestuia, însă sprijinitori ai lui Bibescu la domnie, producția exprimă un punct de vedere dușmănos progresului, prezintă în mod voit defăimător, minimalizator și chiar cu intenții de denaturare lupta patriotică dusă de fruntașii mișcării noastre naționale, politice și culturale. E vremea cînd domniile, impuse de conflictul intereselor din afară, se dovedesc șubrede și se succedă pe neașteptate, cînd fauna boierească își schimbă periodic adulările. Fabulele lui Gr. Alexandrescu conturează suficient în această privință relațiile curtezanilor în societatea contemporană. În afara precisei informații asupra unor acțiuni cu caracter conspirativ, autorul necunoscut al piesei

[26] *Voiajul din Podul Mogoșoaei pîn-n Țigănia Vlădicăi, călătorie pe uscat și pe mare, o comedie într-un act și jumătate, compusă de însuși actorii acestei comedii, București, ianuarie, în ziua plecării, 1839, în anul cînd au fost trei erni și-o vară*. Textul original, în manuscris, se află la Arh. st. Buc., ms. 1 284, fila 33—43.

[27] Personajul principal, colonelul «Cîmp-n-am», printr-o anagramă, ascunde, după toate probabilitățile, pe colonelul Cîmpineanu, care, la data aceea, avea într-adevăr aproximativ 40 de ani (născut în 1798), cum se afirmă în scena I a actului al II-lea. O serie de date, care se regăsesc atunci cînd se cercetează documentele epocii premergătoare marii mișcări de la 1848, permit această identificare. Într-adevăr polcovnicului Ion Cîmpineanu, capul unei opoziții puternice față de politica domnitorului regulamentar Alexandru Ghica (1834—1842) și sufletul mișcării naționale pentru propășire și autonomie, îi trecuse prin minte gîndul domniei; el se bucura de sprijinul reprezentantului Franței, Colson, cu care a și plecat la 20 februarie 1839 la Constantinopol, călătoria «pe uscat și pe mare» indicată în titlul comediei! «Lafonten al rumînilor» (actul I și actul al II-lea) se referă, desigur, la Grigore Alexandrescu, denumit în mod curent la vremea lui «La Fontaine al Românei», iar prin personajul poetului «Zi-c-am-scris-bine-că-te-tai» e fără îndoială vizat Bolliac. Porecla aplicată lui se regăsește de altfel în Eliade, *Issachar sau Laboratorul*, în *Equilibru între antithesi*, București, 1859—1869, p. 86: Sarsailă, «di qu'am scris bine quo te taiu». De altfel, Bolliac era alături de Cîmpineanu în toiul desfășurării încercărilor de răzvrătire din 1840.

mai dovedește și facultatea de a distinge nuanțele atunci cînd, de pildă, înfățișează elementele eterogene care compun, într-o complicitate vremelnică, opoziția față de regim: în revendicările lor patriotice, luptătorii pentru răsturnarea regimului erau încurajați, din interese politice, de unii consuli străini și de diverși alții. Reformele regulamentare, întrucît loveau în privilegiile de pînă atunci ale boierimii, fuseseră primite cu surdă rezistență, astfel încît o parte din boierime, cel puțin, împinsă de considerații personale, își făcea din sprijinirea unor turburări o armă de opoziție față de o cîrmuire care nu îi era pe plac, fiindcă nu corespundea intereselor ei. De pe pozițiile taberei reacționare, piesa trădează o atmosferă de neliniște generală.

Aceste prime lucrări originale cu caracter teatral, încercări adesea ocazionale, diletante, nu pot fi considerate drept piese ale unui repertoriu constituit. Ele rămîn documente izolate. Din punct de vedere cronologic, precedă, cele mai multe, primele reprezentații de teatru cult în limba romînă. Vor fi fost mai multe, nefiind însă tipărite, au fost ușor supuse pierderilor și degradărilor; viitoare cercetări, descifrări de manuscrise, despuieri de arhive familiale, vor putea probabil adăuga listei noi descoperiri. Pînă acum, poate și din lipsă de date complete, aceste texte par lipsite de continuitate, în orice caz independente unul de celălalt, limitate fie la reprezentații școlare, în anumite instituții, fie la spectacole improvizate ori lecturi de circulație intimă. Ele reprezintă totuși o etapă în producția dramatică originală de început: aceea a improvizației de mică respirație, stadiul primelor contacte și exerciții cu rigorile unui gen nou, genul dramatic, care tentează întîia dată condeiele romînești.

Traduceri și prelucrări din dramaturgia universală

2. Lipsa unor lucrări dramatice originale care să poată constitui un repertoriu reprezentabil, la începutul activității teatrale organizate în țara noastră, a impus o activă orientare în direcția traducerilor din teatrul universal. Dacă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale veacului următor apar traduceri izolate, simple încercări diletantiste, exprimînd admirația unor oameni de cultură autohtoni pentru scriitori consacrați ai literaturii străine, momentul istoric cultural al celui de-al patrulea deceniu al secolului al XIX-lea impune organizarea unei mișcări teatrale și a unei activități sistematice de traduceri din dramaturgia universală. Aceasta e epoca Filarmonicii, care se caracterizează prin înțelegerea rolului social-moral al teatrului și în care semnificația traducerilor corespunde necesităților imediate de afirmare politico-culturală, dezvoltării interesului pentru limba și literatura națională.

Traducerile și prelucrările constituie un capitol de o netăgăduită însemnătate în istoria literaturii unui popor, reprezentînd principalul mijloc de cunoaștere a operelor literaturii universale. Contactul cu capodoperele literaturii altor popoare asigură procesul de întrepătrundere și circulație a operelor de valoare universală și o incontestabilă lărgire a orizontului intelectual, devenind astfel un sprijin indirect în afirmarea literaturii originale. Efortul de transpunere a operelor care aparțin unor literaturi cu o veche tradiție de creație artistică în limba unui popor mai puțin favorizat de împrejurările istorice se concretizează în perfecționarea formelor de expresie, în dobîndirea calităților de suplețe și afinare a limbii, în descoperirea unor modalități proprii de exprimare.

Constatările privitoare la importanța traducerilor în genere capătă un accent deosebit pentru perioada inițială de afirmare a teatrului romînesc. Dacă pentru orice stadiu de evoluție a literaturii necesitatea traducerilor este în afară de orice dubiu, pentru perioada de începuturi îndeosebi inițierea traducerilor — și, sub o formă mai adecvată, a prelucrărilor,

adaptărilor și localizărilor din literaturile străine — este o premisă pentru ampla desfășurare a creației originale. Ea dezvoltă sentimentul de încredere în capacitățile de expresie ale limbii, contribuie la formarea conștiinței artistice a scriitorului și la adaptarea valorilor literaturii universale la nivelul de înțelegere și apreciere a cititorului ca și a spectatorului neinițiat. Aceasta explică importanța acordată traducerilor în prima jumătate a secolului al XIX-lea, dar totodată și necesitatea adaptărilor, a prelucrărilor din operele străine, pentru ca acestea să corespundă nivelului cultural al publicului autohton și să poată trezi interesul său pentru literatură.

Importanța traducerilor trebuie însă considerată în raport cu valoarea operelor aduse pe planul literaturii naționale și cu înrîurirea ideologică, artistică, cultural-educativă. Simpla constatare a creșterii interesului pentru traduceri și relevarea statistică a numărului lor nu reflectă decît în parte însemnata lor funcție culturală. În condițiile afirmării literaturii romîne la începutul secolului al XIX-lea, lipsa selecției critice și excesiva atenție acordată traducerilor au putut determina chiar un moment critic, o situație contrară intereselor culturii naționale. «Modelul» devenea o frînă în calea dezvoltării creației originale. În 1840 — după afluxul operelor străine traduse fără discriminare critică — Kogălniceanu dădea semnalul rezistenței împotriva avalanșei traducerilor lipsite de valoare, arătînd că acestea nu pot constitui adevărata literatură a unui popor [28].

Importanța traducerilor variază în raport cu funcția pe care acestea o îndeplinesc în diferitele stadii ale dezvoltării culturii naționale, în măsura în care concordă cu țelurile de luptă ale unei epoci și exprimă gradul de evoluție a gustului public în anumite momente determinate istorice.

Urmărind procesul treptat de pătrundere a operelor din dramaturgia universală în limba romînă și căile lor de acces în repertoriul național, se deosebesc mai multe etape caracteristice, diferențiate prin orientarea traducătorilor, prin valoarea tematică și a conținutului de idei, ca și prin nivelul artistic al realizării literare. Cea dintîi cuprinde încercările disparate, situate către sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea, incluzînd și primele reprezentații în limba romînă. A doua etapă e perioada Filarmonicii, fecundă prin marele număr de traduceri efectuate, remarcabilă prin orientare către piese cu un conținut de idei înaintat, care stigmatizează despotismul și pregătesc victoria spiritului național în limbă și literatură. Ultima — pînă spre mijlocul secolului, cînd se afirmă dramaturgia originală prin vigoarea comediilor lui C. Caragiale, M. Millo și V. Alecsandri — e o perioadă caracterizată în general printr-o activitate mai puțin reprezentativă, în cadrul căreia triumfă vodevilul, comedia frivolă sau «larmoyantă» și melodrama, străine de specificul vieții naționale — cu excepția unor «prelucrări» după teatrul lui Schiller, Lesage sau V. Hugo. De aici necesitatea transpunerii situațiilor în mediul autohton și adoptarea unor nume romînizate — localizările și adaptările tinzînd a reconstitui atmosfera vieții și a specificului național.

Traduceri și prelucrări la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Calea pe care și-au făcut apariția în limba romînă unele opere din teatrul occidental în prima etapă a traducerilor nu a fost contactul direct cu originalul, ci transpunerea lor din limba greacă, în care acestea fuseseră anterior traduse. În această direcție, prezența în țările romîne a unor oameni de cultură greci și aportul lor la crearea atmosferei

[28] «Traducerile nu fac o literatură (...). Dorul imitației, încuibat în scriitor, e o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi idealul național (...). Am putea găsi și la noi subiecte de scris fără să avem trebuință să ne împrumutăm de la străini» (vezi *Dacia literară*, t. I, 1840, nr. 1, *Introducție*).

Fig. 147. — Ahilefs la Schiro — *coperta (1797).*

Fig. 148. — Tragodia lui Orest — *coperta (1820).*

culturale prin școlile înființate au determinat, către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, interesul oamenilor de cultură romîni pentru operele literaturii universale cunoscute prin intermediul literaturii grecești. Cel mai favorizat autor în această direcție a fost P. Metastasio (1698—1782), reprezentant de frunte al literaturii neoclasice, « arcadice » italiene. Dacă V. Alfieri — expresie a spiritului de regenerare a culturii italiene după 1750 — va pătrunde în literatura noastră abia în anii de afirmare a Filarmonicii, Metastasio, care a influențat în oarecare măsură lirica Văcăreștilor [29], este prezent prin tragediile sale încă din jurul penultimului deceniu al secolului al XVIII-lea. Cea mai veche traducere pare a fi aceea a tragediei *Artaxerxu* [30], împestrițată de grecisme. Urmînd tonul ușor melodramatic al traducerilor grecești apărute la Veneția în 1779, Al. Beldiman, care este probabil și traducătorul piesei *Artaxerxu*, traduce din limba greacă tragedia *Milosîrdia lui Tit*, în 1784, doi ani după moartea «împărătescului poet» [31]. Traducerea nu are o valoare literară deosebită; imaginile din tragedia poetului italian sînt sărăcite, simplificate; mai mult, se constată o încercare de localizare în cadrul societății moldovene [32]. O altă tragedie a lui Metastasio, sub numele *Siroe (Hosroi*, în manuscris), inspirată din istoria Persiei, se caracterizează prin aceeași limbă redusă ca posibilități, familiară, cu ușoare nuanțe de vulgarizare [33]. Aceleași opere de Metastasio, și în plus *Caton (Catone in Utica)*, se găsesc în manuscrisele unui

[29] R. Ortiz, *P. Metastasio e i poeti Văcărești*, în *Per la storia della cultura italiana in Romania*, București, 1916, p. 213—287.

[30] Al. Piru, *Literatura romînă veche*, București, 1962, p. 537.

[31] I. Bianu, R. Caracaș, *Catalogul manuscriselor romînești*, vol. I, București, 1907, p. 417.

[32] *Teatrul lui Metastasio în Romînia*, în *Studii italiene*, I, București, 1934, p. 131.

[33] I. Bianu, R. Caracaș, *op. cit.*, p. 417.

traducător necunoscut, sub titlul: *Dintr-ale lui Metastasio*, care datează din anul 1800 [34]. Atunci cînd traducerea greacă, care a fost luată ca model de traducătorul romîn, e mai reușită, și transpunerea în limba romînă prezintă unele calități literare. Acesta este cazul operei lui Metastasio *Ahilefs la Schiros*, tradusă de paharnicul Iordache Slătineanu și apărută la Sibiu în 1797 [35], făcută probabil după o versiune grecească (Viena, 1794) care — după unele informații — circula în manuscris prin țările romînești. Limba literară e mai curată, lăsînd uneori să se întrevadă armonia originalului italian în versul cursiv și clar, care denotă o mînuire abilă a termenilor [36]. Este interesant de observat că pe unul din exemplare se găsește și o indicație de distribuție a rolurilor, ceea ce poate duce la supoziția intenției de a se reprezenta piesa. O traducere pe alocuri mai reușită va publica mai tîrziu Iordache Sion, sub titlul *Ahil — dramă eroică în patru acte*.

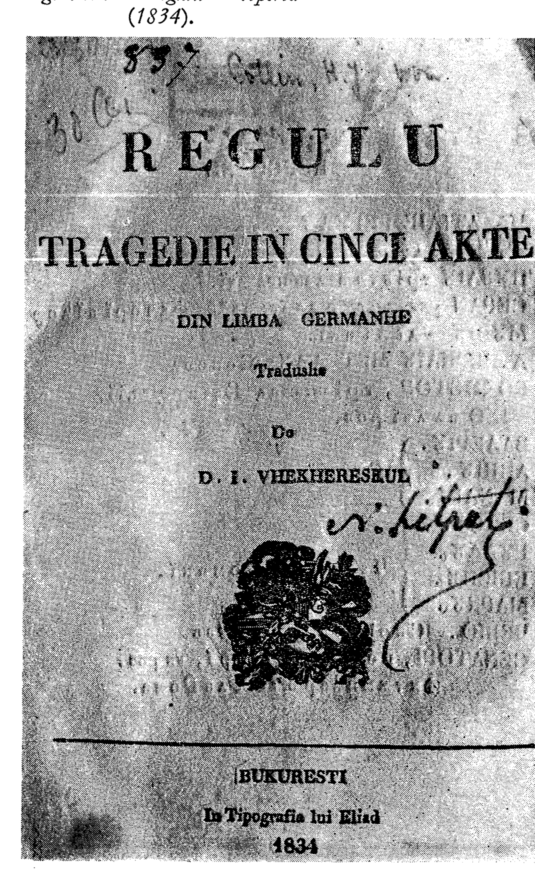
Ahile nu este singurul erou al tragediilor metastasiene care a figurat în traducerile romînești. I. Budai-Deleanu a tradus — de astă dată din limba italiană — trei scene din *Temistocle* (actul I), în versuri vioaie și viguroase totodată, în care însă apar și cele dintîi italienisme în limba romînă.

Traducerile din opera dramatică a lui Metastasio erau destinate numai lecturii. Servile față de textul grec, într-o limbă încă neadecvată nuanțelor artistice ale poeziei lui Metastasio, în majoritate netipărite, ele nu au putut avea o largă răspîndire, fiind curînd înlocuite din atenția publicului de piesele pătrunse de idei înnoitoare ale lui Voltaire și Alfieri.

Cea dintîi operă dramatică a lui Voltaire tradusă în romînește este *Tragedia lui Orest*, datorată lui Al. Beldiman și apărută la Buda în anul 1820 [37]. Traducerea lasă prea puțin să se întrevadă talentul poetului moldovean, care va scrie în 1821 *Tragedia sau mai bine zis jalnica Moldovei întîmplare . . .*

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, pînă la înființarea Societății filarmonice, se înregistrează cîteva manifestări teatrale izolate, care dovedesc afirmarea interesului pentru teatru și în același timp subliniază efortul pentru traducerile dramatice necesare. Astfel, elevii școlii din Golești joacă sub conducerea lui Eliade, în anul 1827, fragmente din tragedia lui H. I. von Collin *Regulus*, în traducerea lui Iancu Văcărescu [38]. În 1828, Eliade tradusese deja în bună parte *Mahomet sau Fanatismul*, de Voltaire, cu care Aristia organizează spectacole la școala de la Sf. Sava cu elevii săi favoriți: C. A. Rosetti, I. Florescu, C. Ollănescu. În același cadru, sub aceeași îndrumare, vor fi reprezentate în anii imediat următori fragmente din *Amfitrion* de Molière, în traducerea lui Eliade, și din *Zgîrcitul — Avarul* de Molière, tradus încă din 1819 de Ladislau Erdely (Herdelius), profesor la Sf. Sava. Seria acestor repre-

Fig. 149. — Regulu — coperta (1834).



[34] Vezi *Teatrul lui Metastasio în Romînia*, p. 132—133.

[35] Titlul complet este următorul: *Ahilefs la Schiro. Fapta lui Kir Metastasie, chezaricescului poetic. Acum tălmăcit de pe grecie de către d-lui Iord. Slătineanu, vel paharnic în Bucureștii Țării Rumunești, la leat 1797; iară la sfîrșit s-au adăugat istoria lui Sofroniu Greco Naco. S-au tipărit în Sibiu în tipografia lui Martin Hofmaister, cu privilegiul Imp. crăești măriri.*

[36] N. Iorga, *op. cit.*, p. 92.

[37] *Tragedia lui Orest de preaînvățatul și cu învăpăiată dragoste spre procopsirea neamului romînesc, marele postelnic Al. Beldiman, acum întîia oară tălmăcită din limba franțozească în cea romînească*, Buda, 1820; cf. Ionnescu-Gion, *Vornicul Al. Beldiman*, în *Revista nouă*, București, 1889, p. 81 și urm.

[38] I. E. Rădulescu, *Issachar*, în *op. cit.*, p. 78; cf. D. C. Ollănescu, *Societatea filarmonică*, în *Literatura și arta romînă*, III, 1898, p. 5.

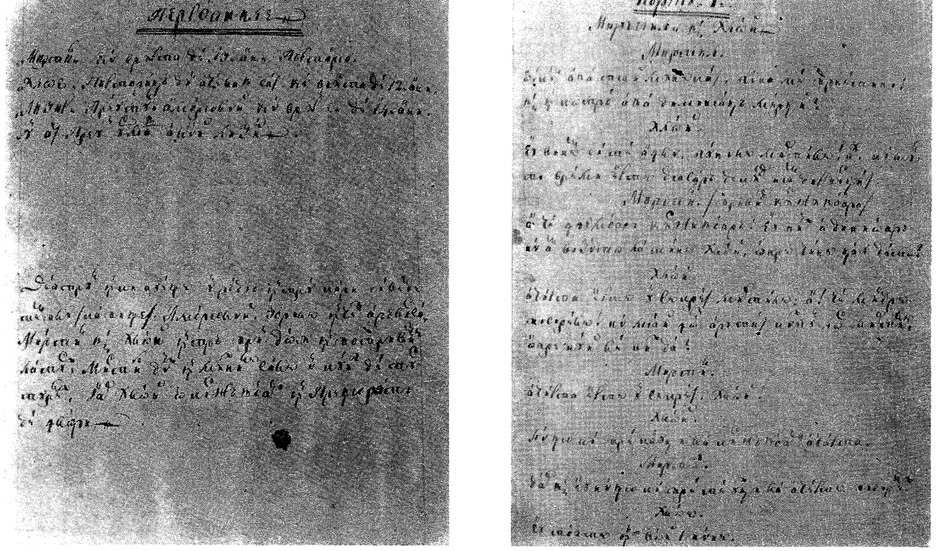


Fig. 150. — Mirtil și Hloe — *manuscrisul traducerii (1817).*

zentații, care constituie preludiul amplei activități a Școlii filarmonice, cuprinde și *Ceasul de seară* de A. von Kotzebue, în traducerea lui I. Văcărescu, intrată mai tîrziu în repertoriul teatrului moldovean. Din anul 1827 datează și traducerea tragediei lui Racine *Britannicus*, de I. Văcărescu, traducere menționată de I. Eliade Rădulescu în *Curierul românesc*, dar pierdută, refăcută și tipărită abia în anul 1861, fără a mai fi reprezentată. Elogiată de editor pentru calitățile literare ale traducătorului [39], ea dovedește cel puțin parțial calitățile poetice ale lui Văcărescu. Istoriografia literară a remarcat dificultățile de limbă, stîngăciile de expresie care abundă în textul românesc. În perspectiva timpului însă, încercarea lui I. Văcărescu e demnă de prețuirea efortului pe care l-a depus autorul pentru a îmbogăți repertoriul național. În adevăr, meritul traducătorului constă în lupta pentru a învinge expresiile rebarbative ale unei limbi încă improprii pentru a reda precizia și expresivitatea originalului. Această caracterizare se aplică în genere tuturor traducerilor din epocă.

Trebuie de asemenea amintit momentul trecerii de la preocuparea pentru traducere literară în sine la cea destinată reprezentării scenice. În această direcție, cuvîntul hotărîtor l-au avut primele reprezentații în limba română: *Hecuba*, de Euripide, dată de elevii Școlii Sf. Sava în 1819 (în traducerea lui C. Nănescu), și *Mirtil și Hloe*, pastorală de Florian în maniera lui Gessner, tradusă și reprezentată prin grija lui Gh. Asachi, la 27 decembrie 1816, la Iași, în casele lui C. Ghica.

Perioada Societății filarmonice. Anii în care se desfășoară activitatea Filarmonicii constituie o perioadă rodnică prin campania organizată în vederea creării condițiilor de dezvoltare a teatrului românesc. Proiectul inițial îmbină două obiective de o reală însemnătate: crearea primului repertoriu în limba română printr-o largă acțiune de stimulare a traducerilor din literatura clasică universală, condiție a dezvoltării ulterioare a dramaturgiei originale, și pregătirea primelor cadre de actori pentru teatrul românesc în formație.

Dar valoarea acțiunii inițiate, organizate și îndrumate de conducătorii Societății filarmonice, depășește aceste țeluri imediate. La baza ei se află spiritul de regenerare a

[39] Prefața *La cititori*, în *Britanicu de la Rasin*, București, 1861.

culturii naționale, tendința patriotică de a face din teatrul românesc un instrument de luptă împotriva ideologiei reacționare a clasei feudale în declin. Alegerea pieselor pentru repertoriul elevilor Filarmonicii constituia principalul mijloc de trezire a conștiinței naționale și de cultivare a valorilor umane. Prezența lui Voltaire, Molière, Alfieri este în acest sens semnificativă. Îndeosebi atacul voltairian împotriva despotismului și a fanatismului din *Mahomet sau Fanatismul* marca limpede orientarea ideologică a conducătorilor școlii. Voltaire este prezent în repertoriul Filarmonicii cu încă două piese: *Alzira sau Americanii*, în traducerea lui Gr. Alexandrescu, 1835, *Zaira*, tradusă de I. Eliade în 1836 (în Moldova de Manolache Manu în 1837 și de G. Sion în 1844). În atmosfera de generală admirație pentru Voltaire, Alexandrescu mai transpune, în versuri de o reală valoare literară, *Meropa*, în anul 1847; *Alzira* a cunoscut o versiune și la Iași, datorată lui G. Crețianu, în timp ce și *Meropa* fusese tradusă în cadrul Filarmonicii de Catinca Simboteanca.

Ceea ce impresionează în primul rînd în planul de traduceri al Societății filarmonice este amploarea preocupărilor și varietatea operelor. Lista pe care o publică *Gazeta Teatrului național* din 1836 cuprinde peste 40 de lucrări, din care numai două sînt originale [40]. Majori-

[40] Iată lista lucrărilor dramatice, publicată în *Gazeta Teatrului național* nr. 3 din 1836; cf. G. Călinescu, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1959, 1—2, p. 386—387.

«Tipărite: 1. *Fanatismul* de la Volter, de I. Eliad. 2. *Amfitrion* de la Molier, idem. 3. *Regulu*, de I. Văcărescul. 4. *Ermiona*, idem. 5. *Eraclie* de la Kor(n)eil de I. D. Ruset. 6. *Prițioasele* te la (!) Molier, de I. Ghica. 7. *Ștefu nerod* de la Koțebu, de d. Nițescul. 8. *Bădăranul boerit* de la Molier, de d. cpt. Voinescul. 9. *Vicleniile lui Scapin* de la Molier, de d. C. Rasti. 10. *Zgîrcitul* de la Molier, de d. I. Roset. 11. *Gemenii din Bergam* de la Florian, de d. praporgic I. Florescul. 12. *Triumful amorului* compus de d. Vinterhalter. 13. *Actorul fără voie*, idem.

Subt tipar: 14. *Sicilianul sau amorul zugrav* de d. Șt. Burchi. 15. *Grădinarul orb sau Aloiu înflorit* de la Coțebu, de d. I. Văcărescul. 16. *Văduva vicleană* de la Goldoni, de d. C. Moroiu. 17. *Virginia* de la Alfieri, de d. C. Aristia.

Cele ce sînt a se tipări: 18. *Matilda* compusă de C. Boliac. 19. *Saul* de la Alfieri, de C.

Fig. 151. — Zaira — *coperta (1844).*

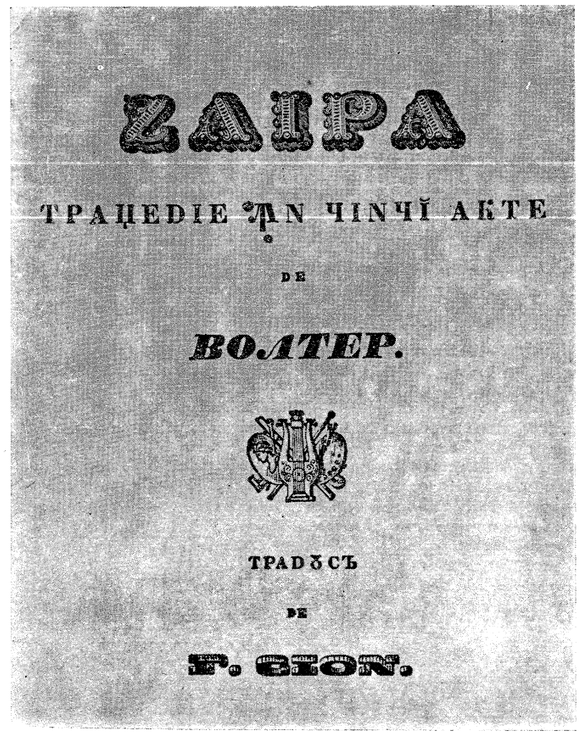
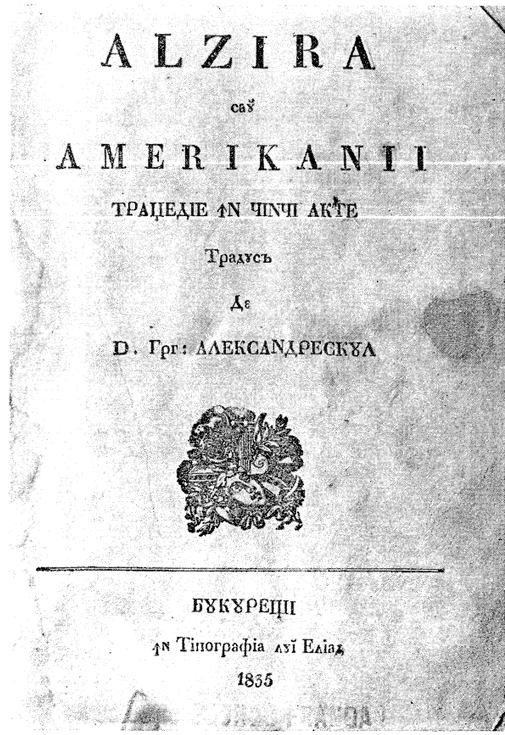


Fig. 152. — Alzira sau Americanii — *coperta (1835).*



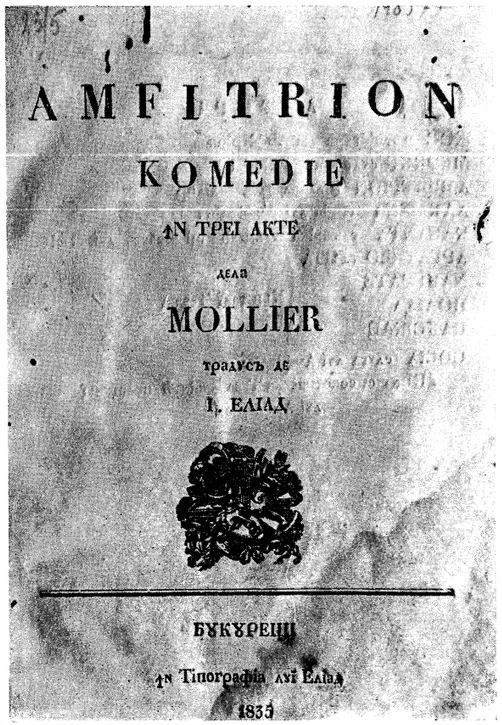
tatea pieselor tipărite au fost reprezentate în timpul activității Filarmonicii sau în anii care au urmat desființării ei. Între autorii cei mai apreciați, Molière ocupă un loc central în repertoriu. Astfel, chiar al doilea spectacol al elevilor școlii a fost *Amorul doctor* — totodată și prima comedie reprezentată în cadrul Societății filarmonice, tradusă de M. Florescu și care a avut un succes egal cu tragedia *Mahomet*.

Alegerea pieselor lui Molière pentru a fi tipărite și jucate indică preferința pentru operele în care e prezentă satira moravurilor *(Amfitrion, Silita căsătorie)*, în care se accentuează critica burgheziei care imită felul de viață aristocratic și aspiră la titluri de noblețe *(Georges Dandin, Bădăranul boierit)* sau se dezvăluie frivolitatea și impostura falsului rafinament cultural *(Prețioasele)*. Stilul traducerii piesei *Amfitrion*, familiar și vioi, potrivit pentru dialogul personajelor, în conformitate cu originalul, denotă experiența unui scriitor cu reale preocupări literare. *Silita căsătorie*, tradusă de C. Aristia și reprezenatată la 11 martie 1835, a provocat o substanțială critică în *Curierul românesc* [41]. *Avarul* a fost tradusă integral în 1836 sub titlul *Zgîrcitul* de I. Ruset; lipsită de calități literare și urmărind o adaptare la realitățile locale, traducerea transformă personajele în tipuri autohtone; eroii lui Molière devin astfel: Despa, jupîn Moise zaraful, meșterul Ciuflea (bucătar — lacheu — vizitiu), Solcan, sluga lui Cleant, jupîneasa Păuna, slujnica lui Arpagon, Mierlița, Obrăzor etc. [42]. Expresii vulgarizante (« trage-te » în loc de « retire-toi » s.a.) fac dovada mediocrei calități a limbii utilizate. Aceeași relativă valoare literară o are și *D. de Pursoniac*, traducere de Gr. Grădișteanul, în care se întrevede aceeași tendință de localizare a acțiunii în mediul românesc.

Superioară celorlalte traduceri din Molière, *Prețioasele*, în traducerea lui I. D. Ghica din 1835, aduce o notă autohtonă prin folosirea unor expresii autentic bucureștene în dialogul lui « Mascarilie » sau al lui « Gorgibù », a unor autentice provincialisme (« chiratițe » în loc de jupînese) [43], păstrînd un nivel literar incontestabil, la care contribuie în largă măsură prezența neologismelor. De altfel, în 1850, comedia lui Molière primește o nouă versiune românească prin traducerea Elenei Stamate, care, în prefață, încearcă să stabilească un paralelism între epoca lui Molière și epoca de regenerare culturală de la mijlocul secolului al XIX-lea în țările noastre [44].

Critica molierescă este cunoscută de publicul Filarmonicii și prin alte piese traduse sau reprezentate: *Vicleniile*

Fig. 153. — Amfitrion — *coperta (1835).*



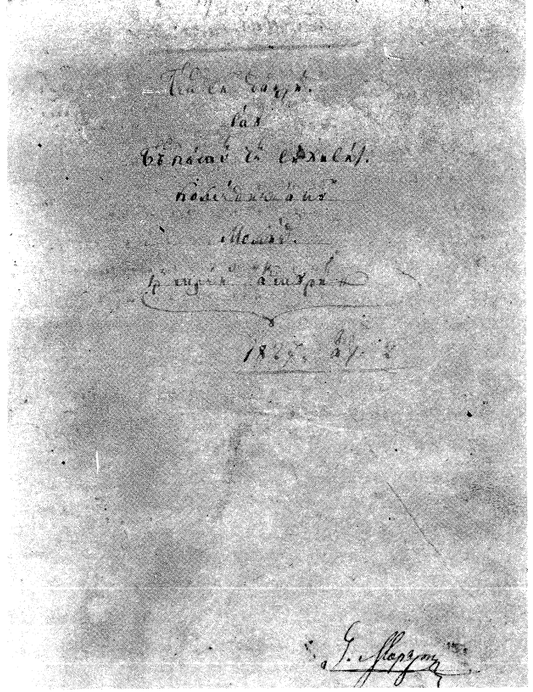
Aristia. 20. *Marino Faliero* de la Biron, de I. Eliad. 21. *Zaira* de la Volter, de I. Eliad. 22. *Intriga și amorul* de la Șiler, de d. col. Cîmpineanul. 23. *Cina între prieteni* de d. I. Roset. 24. *Nebunul* de la Peron, de idem. 25. *Încurcătura* de la Coțebu, de d. G. Munteanul. 26. *Doctorul fără voie* de la Molier, de d. maiorul Voinescul. 27. *George Dandin sau bărbatul cornat* de la Molier, de idem. 28. *Silita căsătorie* de la Molier, de C. Aristia. 29. *Amorul doctor* de la Molier, de d. V. Florescul. 30. *Crispin sau rivalul stăpînă-său* de d. Șt. Burchi. 31. *Turcare*, de idem. 32. *Bolnavul imaginar* de la Molier, de d. Gr. Grădișteanul. 33. *Les amans magnifiquets* de la Molier, de C. Rasti. 34. *Mizantropia* sau *Pocăința* de la Coțebu, de d. cpt. Voinescul. 35. *Demoazela Aișe* de idem. 37. *Somnambula* sau *insomnumbla* de la Shrib, de Smărăndița Porumbaru. 39. *Nepotu în locul unchiului* de d. Vinterhalder. 40. *Junia lui Carol al II* de F. Cpt. Voinescul. 42. *Meropa* de la Volter, de d-na Catinca Simboteanca. 43. *Britanicu* de la Rasin, de d. I. Văcărescul».

[41] Vezi *Curierul românesc* nr. 73 din 1835.

[42] N. Iorga, *Molière în românește*, în *Revista istorică*, VIII, 1922, nr. 1—3, p. 1 și urm.

[43] N. Iorga, *op. cit.*, p. 6.

[44] *Ibidem.*



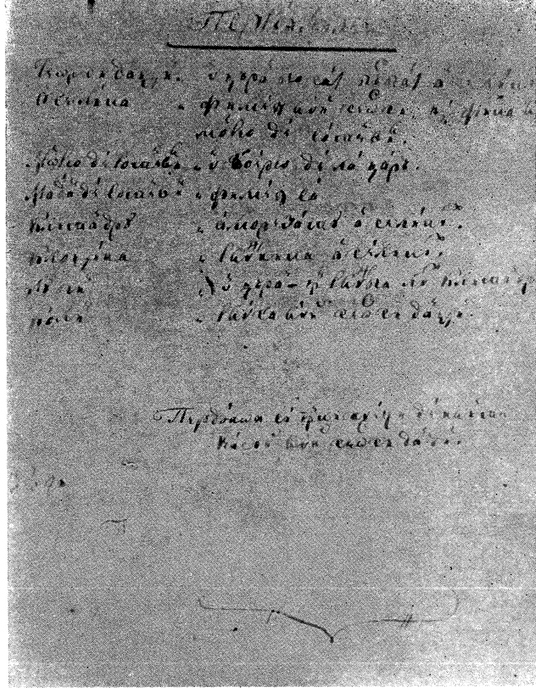


Fig 154 — Georges Dandin *— manuscrisul traducerii (1827).*

lui Scapin, în traducerea lui C. Rasti; *Doctorul fără voie*, tradusă de maiorul I. Voinescu; *Sicilianul sau Amorul zugrav*, al cărei traducător, Șt. Burchi, pare să-i fi dat o formă arhaică plăcută [45]; *Bădăranul boierit (Le bourgeois gentilhomme)*, tradusă de căpitanul Voinescu II; *Georges Dandin sau Bărbatul cornat în părere*, în traducerea lui Gr. Grădișteanu-fiul [46]. Toate aceste traduceri — fără a atinge un nivel literar corespunzător originalelor franceze — reușesc să familiarizeze publicul românesc cu un număr remarcabil de comedii moliereștí, la care C. Negruzzi va adăuga, în 1850, patru scene în versuri din *Femeile savante* [47].

Din opera lui Vittorio Alfieri, C. Aristia traduce tragediile *Virginia* și *Saul;* prima tipărită în 1836 și reprezentată în același an, ultima reprezentată în 1837. E probabil că traducerile au fost făcute din limba greacă, de aceea sînt greu de apreciat calitățile lor literare în raport cu originalul italian, dar căldura și patosul nu lipsesc stilului lui Aristia. Alfieri este prezent în literatura noastră dramatică și prin alte două tragedii, *Filip* și *Orest*, traduse în 1847 de colegul și adeptul lui Eliade, Simion Marcovici, traducător apreciat pentru calitatea limbii literare, despre care Eminescu scria că « face parte din generația aceea care a prefăcut limba română în limbă literară »[48].

Dintre traducerile operelor clasice publicate și reprezentate în cadrul activității Filarmonicii face parte și *Văduva vicleană (La vedova scaltra)* de C. Goldoni, apărută și jucată în 1836. Traducerea, în dialoguri sprintene, dovedind oarecare degajare în expresia literară, datorată profesorului C. Moroiu, folosește încă forme improprii (« stravagante », « iubeț »,

[45] N. Iorga, *op. cit.*, p. 7.

[46] Vezi *Gazeta Teatrului național* nr. 3 din 1836.

[47] Vezi *Zimbrul* nr. 19, 20 și 21 din 1850.

[48] Cf. *Un student român la Pisa și Paris: Simion Marcovici*, în *Revista istorică*, XV, 1929, nr. 1—3.

«ikspresia») și grecisme *(a apromitimisi* «a prețui»), prezentînd și unele reducții sau ușoare schimbări de text, pentru a deveni astfel mai accesibilă publicului.

Dar atît lista operelor traduse, cît și repertoriul dovedesc o nesiguranță în selecție, care se accentuează în ultima perioadă a activității Societății filarmonice. Alături de atîtea piese de valoare menționate mai sus, își fac loc din ce în ce mai numeroase comedii de Aug. von Kotzebue: *Ceasul de seară* (1830), *Grădinarul orb sau Aloiul înflorit* (1836), traduse de I. Văcărescu și jucate în anii respectivi, *Ștefu nerod* (traducere de I. Nițescu), reprezentată în 1835, *Încurcătura (Der Wirrwarr oder der Muthwillige)*, în traducerea lui Gavril Munteanu, jucată în 1836 și, în fine, melodrama *Mizantropia și pocăința* (tradusă de Voinescu II), pe nedrept elogiată în raport cu valoarea ei de B. Catargi, într-o cronică entuziastă [49]. Prezența lui Kotzebue, ale cărui piese dovedeau mai ales un meșteșug al construcției, fără a pune în valoare un conținut de idei superior, e astfel o mărturie a limitelor spiritului critic al conducătorilor Filarmonicii și al gustului «protipendadei». Reprezentarea comediilor și a dramelor sale însă atestă popularitatea acestui autor apreciat în cercurile vieneze, fost director al «Burgtheater»-ului, tradus în limba maghiară și slovacă, bucurîndu-se de o faimă excepțională și oferind unele piese spectaculoase, altele cu totul naive și superficiale. Tradus întîi de I. Văcărescu, care cunoscuse succesul dramaturgului la Viena, Kotzebue se va bucura de o deosebită prețuire în acest final al activității Filarmonicii, în care melodrama și vodevilul dădeau tonul valorificării teatrului.

În seria traducerilor reprezentate de elevii Filarmonicii, în 1836 se înscriu: *Crispin, rivalul stăpînă-său* (după Lesage), tradusă de Șt. Burchi, *Cina între prieteni*, tradusă de I. Ruset, și *Nepotul ca unchiu* (după L. B. Piccard) și *Gemenii din Bergam* (după Florian). Treptat, scena ajunge a fi inundată de mulțimea traducerilor, imitărilor, localizărilor străine. Totuși, prin

[49] Vezi *Gazeta Teatrului național* nr. 12, din 1836, p. 94—96.

Fig. 155. — Bourgeois gentilhomme — *coperta (1835).*

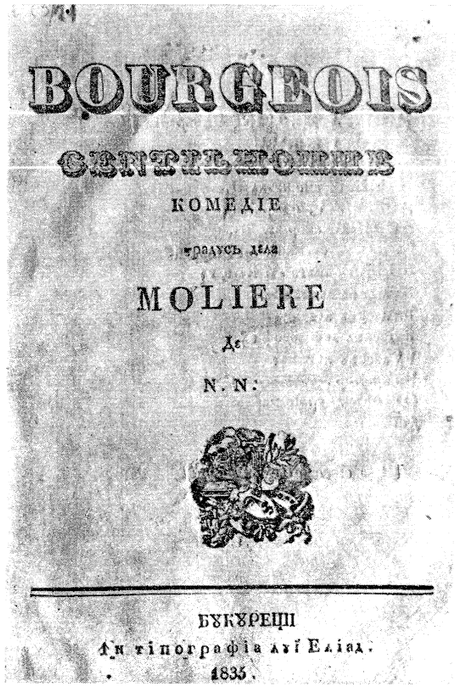
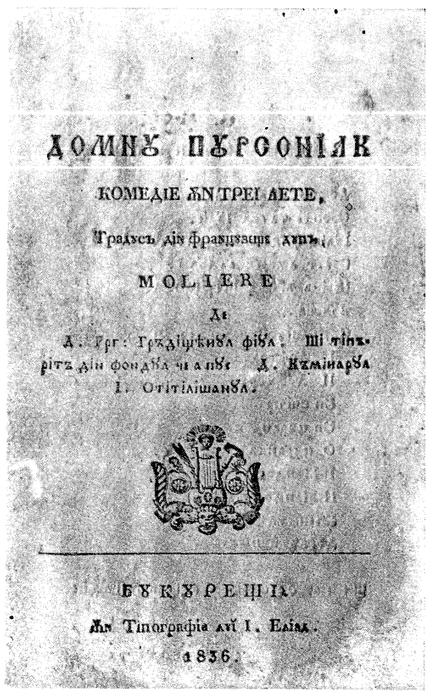


Fig. 156. — Domnu Pursoniac — *coperta (1836).*



piesele de valoare din dramaturgia universală reprezentate în cursul activității ei, Filarmonica dăduse un impuls traducerilor, care au contribuit la afirmarea, expresivitatea și nuanțarea limbii noastre literare — condiții pentru dezvoltarea dramaturgiei naționale.

Traduceri și prelucrări după încetarea activității Societății filarmonice. Ceea ce caracterizează perioada stadiului final al Filarmonicii și anii ce se succedă pînă la mijlocul deceniului al cincilea este în primul rînd avalanșa de melodrame și comedii, explicabilă prin influența repertoriului trupelor străine, a căror activitate nu putea rămîne fără ecou în cercurile aristocrate ale publicului romînesc de teatru.

«În perioada 1836—1845 teatrul muntean în limba națională cunoaște o eclipsă» [50]. Traducerile urmează același ritm, dar cu o inegală selecție de valoare a operelor dramaturgiei universale. Kotzebue este un autor preferat și în repertoriul elevilor Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași. Din opera acestui autor tradusese S. Botezat, în 1835, comedia *Uniforma lui Wellington*, jucată de C. Caragiale la Botoșani în 1838; apoi Asachi: *Văduva vicleană sau Temperamentele (Die Schlaue Witwe oder die Temperamente)*, încercînd totodată o localizare: m-ma Trandafila, dl. Boureanu, maiorul Tulbure etc., și melodrama *Lapeirus (La Pérouse)*. Tot din opera dramatică a lui Kotzebue, Asachi mai traduce pentru repertoriul Conservatorului: *Pedagogul* și *Fiul pierdut;* C. Negruzzi prelucrează *Fiul Conservatorului*, iar în 1840 M. Kogălniceanu publică, în *Cantora foaiei sătești*, comedia *Orbul fericit*, în timp ce I. Ganea va traduce în 1842 *Robii*, «istorie dramatică» în 3 acte.

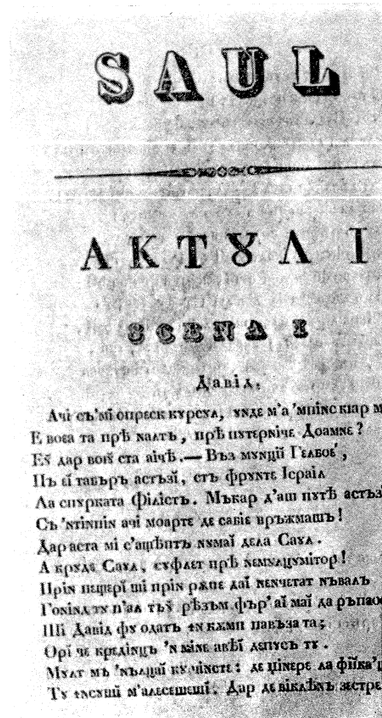
Linia traducerilor îmbină în mod constant preocuparea pentru melodramă și pentru comedia ușoară, în cadrul căreia își afirmă prezența scriitori de largă circulație în teatrul european al epocii; astfel din literatura dramatică franceză este preferat Eugène Scribe, alături de autorii de melodrame Ducange și Dumanoir, Duval, apoi Al. Dumas, din care poetul Hrisoverghi tradusese *Antony* în 1837, Dupentry, a cărui dramă istorică *Napoleon la Schönbrunn și Sf. Elena* este tradusă de I. Văcărescu în 1847.

Popularitatea lui Scribe constituie un fenomen generalizat în teatrul epocii; după cum spune un contemporan al său, «în majoritatea orașelor Europei și chiar în provinciile noastre, nu era cunoscut decît un singur nume: acela al lui Scribe» [51]. Din opera lui E. Scribe se traduce și se adaptează un număr impresionant de piese. După *Nebunul din Péron* (comedie într-un act, tradusă de I. Ruset), Em. Filipescu traduce, într-o proză fără merite literare, melodrama *Dix ans de la vie d'une femme ou les mauvais conseils* (sub titlul: *Zece ani din viața unei femei sau Sfătuirile rele)*, reprezentată la 1 octombrie 1844 pe scena teatrului ieșean; Iancu Văcărescu traduce în 1847 *Bertrand și Raton sau Arta de a conspira*, comedie inspirată din eveni-

[50] *Istoria Romîniei*, vol. III, p. 1118.
[51] E. de Mirecourt, *Scribe*, Bruxelles, 1859, p. 84.

Fig. 157. — Virginia — *coperta (1836).*

Fig. 158. — Saul — *actul I, scena I (1836).*



mentele revoluționare de la 1830, a cărei traducere trebuie pusă în legătură cu atmosfera premergătoare revoluției noastre de la 1848. Negruzzi, care tradusese fragmente din *Femeile savante* sau dramele istorice ale lui Victor Hugo *(Angelo, tiranul Padovei* (1837) și *Maria Tudor)*, dovedindu-și preferința pentru marii autori clasici și romantici, scrie și el o adaptare după comedia *La Quarantaine*, de Scribe și Mazères, sub titlul *Carantina*, jucată la Iași în stagiunea 1847—1848 și la Craiova în 1851 [52]. Aceasta e una din cele mai bune traduceri-prelucrări ale lui Negruzzi, în care scriitorul localizează acțiunea în cadrul specific

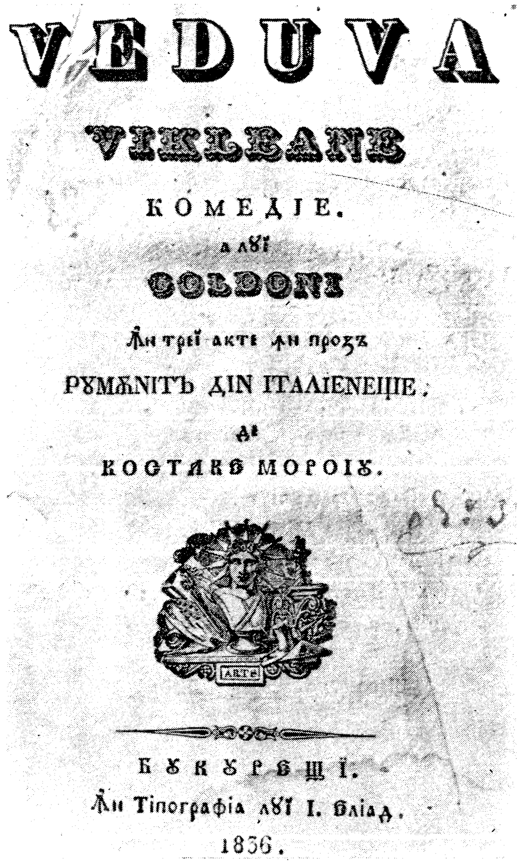


Fig. 159. — Veduva vicleane — *coperta (1836).*

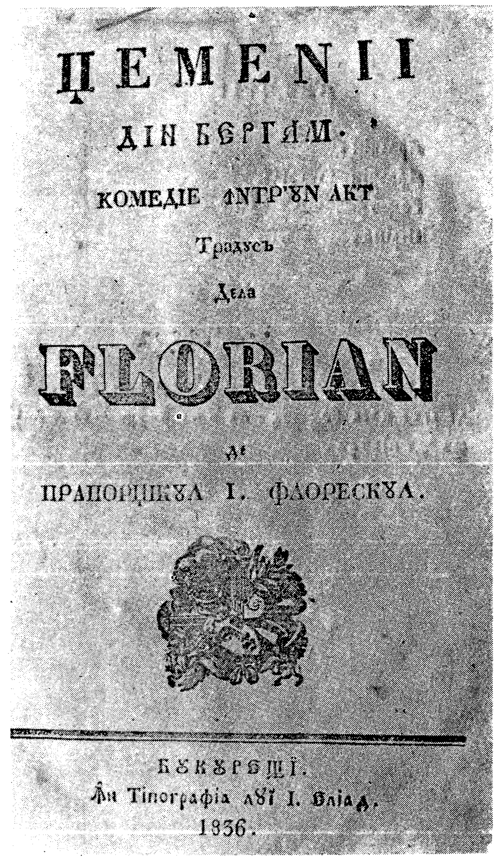


Fig. 160. — Gemenii din Bergam — *coperta (1836).*

al societății moldovene, transformă numele personajelor, dîndu-le un aer autohton, și păstrează corespondența versurilor în cupletele vodevilului [53].

Talentul literar al lui Negruzzi, atestat printre altele de traducerea fragmentelor din *Femeile savante*, care, cu toată libertatea versificației, păstrează tonul satiric molieresc și valorifică situațiile comice ale originalului francez, se afirmă și în prelucrarea altor piese, de inegală valoare; astfel e comedia lui Voltaire *Nanine ou les préjugés vaincus* [54], la rîndul ei inspirată din romanul lui Richardson *Pamela*, în care scriitorul francez atacă prejudecățile nobiliare

[52] I. Horia Rădulescu, *Scribe sur la scène roumaine*, București, 1940, p. 65.

[53] N. Iorga, *Istoria literaturii romîne în secolul al XIX-lea*, vol. III, p. 10.

[54] V. Ghiacioiu, *Identificarea unor tălmăciri ale lui C. Negruzzi*, în *Revista istorică romînă*, vol. V—VI, 1935—1936, p. 349.

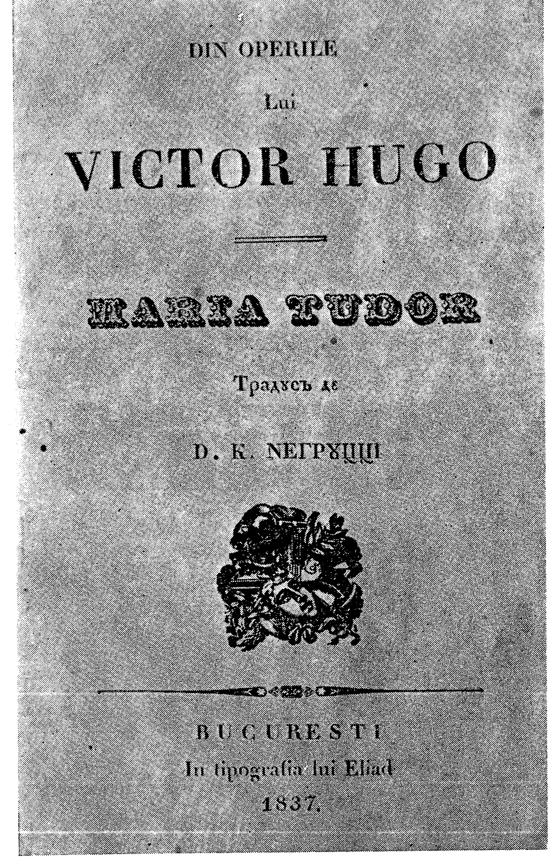


Fig. 161. — Maria Tudor — *coperta (1837).*

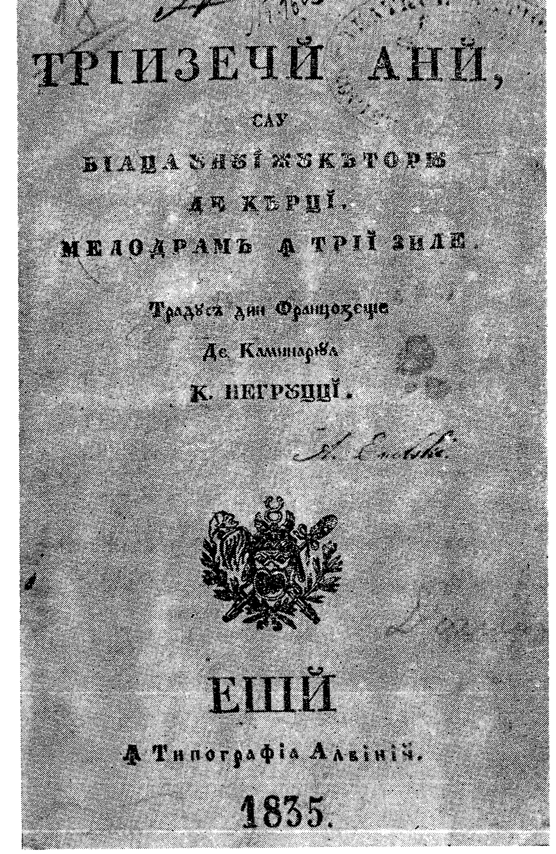


Fig. 162. — Triizeci ani — *coperta (1835).*

ale aristocrației franceze în declin și face să triumfe, pe plan ușor melodramatic, inocența, onestitatea și bunul simț ale omului simplu. Urmînd a satisface gustul pentru piesele vodevilești și melodramatice, Negruzzi traduce în 1838 *Pensionatul de fete în vreme de război*, comedie naivă de A. d'Ennery și E. Cormon, jucată în stagiunea 1847—1848 a teatrului moldovean [55], precum și melodrama *Trei zeci de ani sau viața unui jucător de cărți* de Ducange și Dinaux (1835), în prefața căreia Negruzzi motivează alegerea piesei pe linia scopului educativ-moral al teatrului. În fine, chiar *Muza de la Burdujeni*, considerată mult timp ca lucrare originală, a fost identificată ca o localizare după comedia lui Th. Leclerq *La Sapho de Quimpercorentin* [56]; dar adaptarea la specificul vieții moldovene, utilizarea unor procedee originale în crearea comicului, modificarea situațiilor și a identității personajelor accentuează valoarea piesei în cadrul repertoriului național.

În ceea ce privește teatrul lui Scribe, acesta continuă să rămînă în atenția traducătorilor; autor « la modă » pe scenele teatrelor străine, cunoscut la noi încă din 1833, din spectacolele trupelor: franceză (Hette) și germană (Müller), care joacă un mare număr de piese *(Somnambula, La dame blanche, Fra Diavolo, Paharul cu apă, Robert le diable)*, Scribe este în mod constant tradus și reprezentat prin adaptări, chiar netipărite.

Prelucrările și traducerile din melodramele sau comediile fără valoare ale timpului sînt frecvente, dovedind încă o dată scăderea nivelului în afirmarea gustului public. Între 1836 și 1840 sînt traduse și reprezentate: *Hermiona sau Mireasa lumii celeilalte* de

[55] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, p. 18.

[56] N. I. Popa, *C. Negruzzi traducător*, în *Studii și cercetări științifice*, Iași, VIII, 1958, nr. 2, p. 220.

Th. Ziegler, traducere de I. Văcărescu, *Două bilete sau Cumpărătorul nerod*, prelucrare de I. Creţeanu după Florian, *Contrabandul sau Întunecimea de lună*, prelucrare de Gh. Asachi, *Plumper sau Amestecătorul în toate*, după I. F. Junger de Gh. Asachi, *Abelino, banditul cel mare* (1840) etc. Pînă la 1850, se adaugă pieselor discutate: *Campanatorul de la Sf. Paul* după Bouchardy (versiunea lui I. Teulescu din 1844 şi a lui M. Burada din 1849), *Recrutul rescumpărat*, prelucrare de I. Vernescu, jucată la 7 iunie 1845, în care-şi face debutul Iorgu Caragiale, *Jarvis*, adaptare de I. Ruset (1845), apreciată într-o cronică din *Curierul românesc* [57], *Robert, şeful bandiţilor*, traducere de Al. Vasiliu după versiunea franceză a lui La Martelière, inspirată din *Hoţii* lui Fr. Schiller (1847), *Omul din codrul negru*, prelucrare după Boiré şi Frédéric, spectacol elogiat în activitatea teatrală a lui C. Caragiale.

Abia în al cincilea deceniu al secolului, o serie de traduceri din dramaturgia universală dovedesc năzuinţa de a depăşi nivelul scăzut al gustului public în această perioadă. Trebuie remarcat că, cu toate oscilaţiile ei contradictorii în anii de declin, Filarmonica nu renunţase total la criteriul artistic-ideologic în selecţia operelor pentru repertoriu şi spiritul ei pozitiv va continua să se afirme în această direcţie. Astfel colonelului Cîmpineanu i se datorează prima versiune în limba romînă a dramei lui Schiller, *Intriga şi amorul*. În 1843 e tradusă de S. Fălcoianu *Fedra*, precum şi drama lui Marmontel *Belizarie*, transpusă în limba romînă de eruditul S. Marcovici. În fine, în septembrie 1845 apare *Gil Blas*, comedie în trei acte de Lesage, în traducerea aceluiaşi Fălcoianu, în timp ce şi C. Goldoni e prezent cu comedia *Camerierul la doi stăpîni*.

Dar fenomenul cel mai interesant în această perioadă de influenţe contradictorii îl constituie prezenţa lui W. Shakespeare printre clasicii traduşi din literatura universală. Alegerea tragediei shakespeariene *Iuliu Cezar*, în 1844, prima tradusă în limba romînă, nu pare întîmplătoare. Piesa apare într-un moment de agitaţie revoluţionară şi, prin acţiunea ei, care ilustrează lupta împotriva tiraniei, corespunde climatului de la noi din anii premergători revoluţiei de la 1848. Traducerea operei, datorată căpitanului S. Stoica, e făcută după versiunea franceză a lui Horace Meyer (Paris, 1835) şi prezintă uneori expresii labile pînă la devierea sensului şi chiar unele interpolări personale [58]. Dar apariţia ei este, fără îndoială, un moment important în istoria legăturilor teatrului nostru cu dramaturgia clasică universală. *Iuliu Cezar* nu a fost singura tragedie a lui Shakespeare apărută în această perioadă. Ea a fost urmată de: *Othello*, *Romeo şi Julieta* în 1848, *Macbeth*, în 1850, iar după această dată de *Shylock* şi *Hamlet*, traduceri mediocre după versiunile franceze ale timpului, care nu reuşesc să atingă un real nivel artistic şi nici nu au văzut în acel timp lumina rampei.

Trebuie remarcat că *Hamlet* fusese tradus şi de cărturarul ardelean I. Barac în 1848, lucrare rămasă în manuscris şi neutilizată pentru reprezentaţii.

Pentru etapa iniţială de dezvoltare a teatrului romînesc, traducerile din dramaturgia străină au reprezentat năzuinţa de integrare a culturii naţionale în circuitul literaturii universale, prin cunoaşterea operelor de valoare şi idealurilor ei înaintate. În acelaşi timp însă, pe lîngă orientarea ideologică progresistă care a servit lupta antifeudală pe linia ideilor luminismului, activitatea organizată a traducerilor a pregătit bazele primului repertoriu teatral romînesc. Anii Filarmonicii îndeosebi au fost, sub acest raport, o perioadă fecundă, în care s-au afirmat ideea luptei antidespotice, idealurile toleranţei şi raţiunii. Semnificaţia acestei entuziaste activităţi e cu atît mai impresionantă cu cît ea apare ca un impuls hotărîtor chiar pentru etapa care a urmat dezmembrării societăţii, în cursul căreia — cu toată alunecarea

[57] *Curierul românesc* nr. 87 din 1845.

[58] I. Horia Rădulescu, *Les intermédiaires français de Shakespeare en Roumanie*, în *Revue de littérature comparée* nr. 70 din 1938, p. 254 şi urm.

spre un repertoriu facil — traducerile din Schiller, Lesage, Goldoni, Shakespeare mărturisesc preocuparea de a valorifica în teatrul naţional opere de largă rezonanţă ideologică-artistică din dramaturgia universală.

Convinşi de însemnătatea stabilirii contactului cu operele de valoare universală, traducătorii au devenit pînă la un punct ei înşişi creatori, prin găsirea formei literare potrivite în limba romînă, prin simplificări intenţionate şi prin adaptarea acţiunii şi personajelor la atmosfera mediului romînesc. Cei mai talentaţi scriitori ai timpului, Negruzzi şi Alecsandri, au folosit din plin acest mijloc de a difuza gustul pentru teatru în public. De aceea perioada traducerilor şi a prelucrărilor constituie pentru dezvoltarea teatrului romînesc etapa iniţială a contactului cu literatura dramatică universală, care pregăteşte treptat calea afirmării dramaturgiei originale.

Constituirea unui repertoriu original

3. O dată cu începerea unei activităţi teatrale susţinute, formarea unui repertoriu naţional devine o adevărată necesitate. Opera de pionierat a Societăţii filarmonice în Ţara Romînească, ca şi cea a Conservatorului filarmonic-dramatic în Moldova se resimte şi în dramaturgie, căci ei i se datorează, în afară de o sistematică organizare a teatrului naţional, şi temelia literaturii noastre dramatice. Traducerile, provocate şi încurajate de Filarmonică, stimulează şi dezvoltarea unei literaturi naţionale originale, care nu întîrzie să se manifeste pe tărîmul teatrului. În teatru ideea valorii instructive a trecutului, ca şi practica genului eroic, evlavia pentru vestigiile istorice, de pildă, proprii epocii şi în poezie — V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu, Al. Hrisoverghi, D. Bolintineanu —, sînt desigur fenomene ale aceleiaşi cauze: însufleţirea conştiinţei naţionale. Această exaltare patriotică trebuie raportată şi la repertoriul de tălmăciri al Filarmonicii, în care se regăsesc lucrări ale unor iluştri autori aparţinînd preromantismului apusean, ca şi la opera de agitaţie antidespotică recentă, realizată de teatrul grecesc eterist. I. E. Rădulescu, C. Bolliac încearcă să însufleţească sentimentul naţional evocînd în tablouri dramatice figuri şi întîmplări ale istoriei poporului nostru. Din păcate, lucrările dramatice ale lui C. Bolliac s-au pierdut, intrînd, împreună cu numeroase alte manuscrise, în mîinile oamenilor stăpînirii, o dată cu anchetarea conspiratorilor din 1840, printre care fusese arestat şi Bolliac. Din notiţele *Gazetei Teatrului naţional* reiese totuşi că în 1835 Cezar Bolliac compusese o tragedie *Matilda* (despre care el afirma că reprezintă prima încercare de a scrie teatru în limba romînească), de fapt o dramatizare a unui roman francez *Mathilde*, de scriitoarea Sophie Cottin, şi că era pe punctul de a încheia alte două tragedii, *Tăierea a doisprezece boieri la Mănăstirea Dealului* (singura care, judecînd după titlu doar, pare să fi fost inspirată de vreun episod din istoria patriei) şi *Moartea lui Abel*.

Şi în Moldova primele piese dramatice originale jucate pe o scenă de teatru aparţin genului istoric eroic. Astfel în aprilie 1834 se reprezintă la Teatrul de varietăţi din Iaşi piesa istorică compusă de Gh. Asachi *Serbarea păstorilor moldoveni*, o improvizaţie teatrală ocazională, cu intermedii muzicale şi « danţuri », care « înfăţişa slava oştenească a vechilor moldoveni » [59]. În august 1834, tot scrisă de Asachi, se joacă piesa « Dragoş, întîiul domn suveran al Moldovei », şi ea « întemeiată pe fapte istorice şi înfrumuseţată de harurile unui episod interesant » [60]. Cîţiva ani mai tîrziu, în 1837, Asachi mai compune o dramă istorică *Petru Rareş vodă*, despre care tot în *Albina românească* se comunică: « . . . Drama, care înfăţoşa un istoric episod din epoca 1538, acea plină de făptuiri şi de haractir nobil a moldovenilor, se deosebea prin a ei ţintire morală şi patriotică. Portul cel adevărat al strămoşilor noştri şi

[59] Vezi *Albina românească* nr. 36 din 1834, p. 139.

[60] *Ibidem*, nr. 76, p. 295.

nimerita elevilor reprezentație, ca prin maghie înfățoșînd înaintea ochilor o întîmplare de trei veacuri, au pătruns pe privitori de nobile sentimente» [61]. Judecînd după nuvelele istorice ale lui Asachi, care de cele mai multe ori au absorbit subiectul operelor teatrale, primele piese istorice — azi dispărute — trebuie să fi fost scrise în genul epopeii, cu o acțiune plină de peripeții, documentația istorică nefiind fără lacune și cususuri. Efectul lor asupra publicului, după cum consemnează presa vremii, corespundea atribuțiilor teatrului în accepția dată acestei instituții de Asachi, exaltînd sentimentele patriotice.

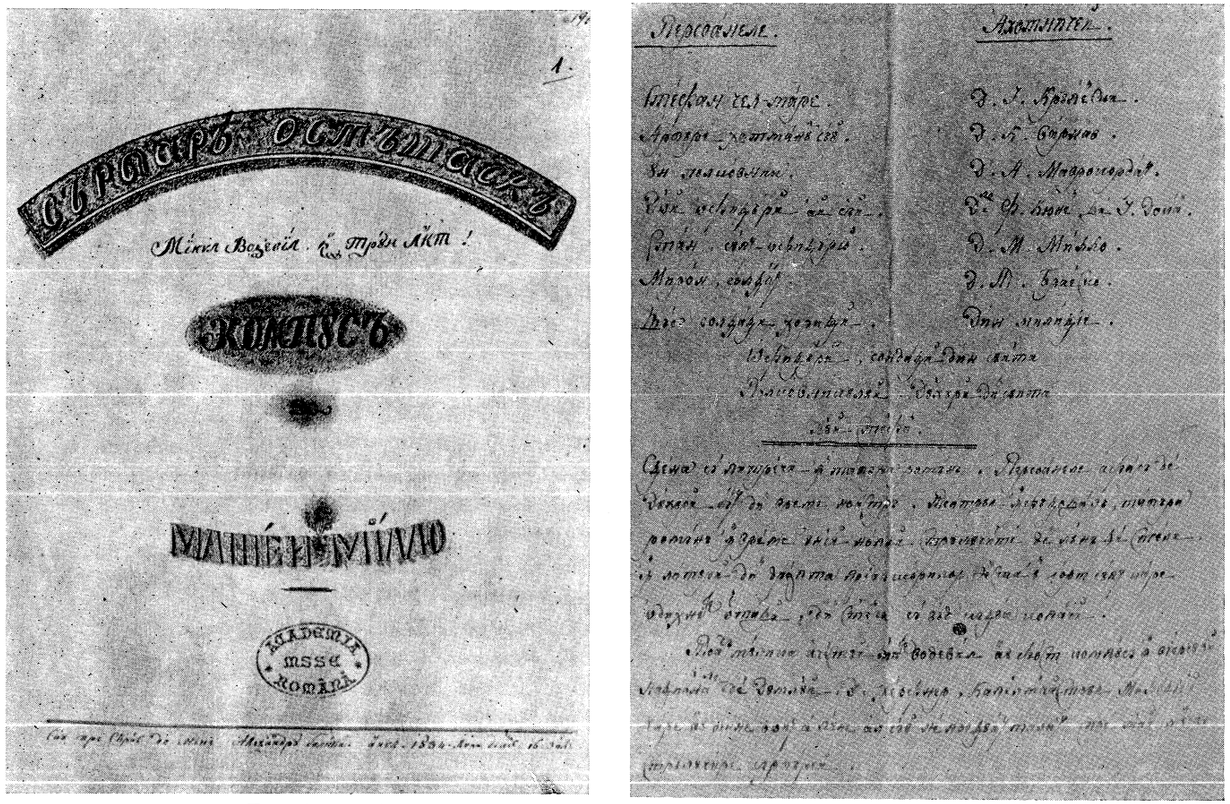


Fig. 163. — Sărbare ostășască — *manuscris (1834), coperta, personaje și interpreți.*

Matei Millo, altul dintre primii noștri autori dramatici, începe și el prin a cultiva genul eroic: jucat festiv, pe scena Teatrului de varietăți, cu prilejul zilei numelui domnitorului Mihai Grigore Sturza, la 10 noiembrie 1834, «micul vodevil într-o facire *Sărbare ostășască*», subintitulat «o piesă de teatru Ștefan vodă» [62], conține o intenționată evocare istorică, prima glorificare a lui Ștefan cel Mare în literatura noastră dramatică.

Geneza lucrării lui Millo este determinată de un eveniment cu un caracter social-politic precis: 1834 — recunoașterea dreptului miliției din ambele țări la existență proprie.

[61] *Albina românească*, nr. 29, din 1837, p. 129.

[62] B. A. R.P.R., Secția manuscrise, ms. 2 849.

În toiul unei nopți senine, Stan, «suptofițer» din miliția națională recent înființată, se lasă pradă aducerilor aminte și reflecțiilor. Într-un monolog el evocă plăcerile vieții păstorești, cunoscute înainte de a recruta, pe care însă nu le regretă, căci găsește satisfacții morale superioare în exaltarea patriotismului, în sentimentul împlinirii datoriei, în conștiința utilității sale obștești, prilejuite de serviciul militar. Spre deosebire de ceilalți soldați, lui Stan nu-i lipsește un real sentiment al naturii, pe care ar dori să-l împărtășească prozaicilor săi camarazi. El găsește în cele din urmă totuși un interlocutor în Miron, dispus să-l asculte istorisind despre Ștefan vodă.

Evocarea trecutului se face în spiritul curentului romantic, prin contrastul dintre timpurile eroice ale istoriei țării sub Ștefan cel Mare, cînd bourul Moldovei era nebiruit, și cele următoare, «epohă tristă (...) a durerii», nu însă și față de prezent cînd, grație lui Sturza, Moldova va să «aibă zile de fericire» și va cunoaște din nou «vechea slavă». Temeiul încrederii în Sturza pare mai mult o speranță decît o constatare, căci refrenele cîntate reiau mereu ideea nostalgică: «Ah! dar unde-s acele zile, / Unde-i acel viteaz erou... / Spune-mi, ostașe, spune-mi, / Îți mai aduci aminte?» /, care nu și-ar avea rostul dacă eroul s-ar fi ivit și ar exista. Furtuna izbucnește din senin și mijlocește apariția din nori a două arătări fantastice: Ștefan cel Mare și hatmanul Arbore, care fac să vibreze în inimile românilor coarda mîndriei naționale și entuziasmul patriotic. După ridicarea lor în nori, într-o «detunare groaznică», piesa se sfîrșește cu o horă obștească, în care se prind soldații, cîntînd spre lauda țării. În ultima replică, Stan se adresează direct spectatorilor pentru a le solicita, conform unei uzanțe des întîlnite în lucrările dramatice ale vremii, o binevoitoare indulgență și iertarea de a-i fi reținut atît de mult.

Piesa, o lucrare de circumstanță, vrea să întrețină patriotismul prin rememorarea biruințelor istorice ale moldovenilor. Exaltarea faptelor de arme, tipică pentru întreaga literatură a secolului, se explică la noi prin conștiința că independența țării cere în primul rînd reîntocmirea puterii armate.

Trăsăturile romantice, în teatru ca și în poezia ori proza vremii, sînt caracteristice, nu însă și exclusive, căci ele se împletesc cu trăsături realiste. Această coexistență de tendințe se regăsește la cei mai mulți dintre scriitorii români ai secolului trecut și nu numai în prima lui parte: de pildă, Gr. Alexandrescu a fost în același timp un liric de tip romantic și un moralist în epistole, satire, fabule. Dublarea caracterului contemplativ prin satiră este caracteristică secolului. Latura romantică a manifestărilor de început ale dramaturgiei noastre se îmbină cu cea realistă, tonul general este de chemare la acțiune. La noi, «curentul critic s-a născut o dată cu cel eroic», spune G. Ibrăileanu [63]. În evocările istorice, alegerea motivelor răspunde unor preocupări ale timpului prezent, unei nemulțumiri față de o stare de lucruri și are o semnificație politică bine definită. De altfel literatura dramatică originală se apropie tot mai mult de stările și problemele locale contemporane, pe care caută să le zugrăvească direct și să le judece adoptînd o atitudine critică. Spiritul în care se scrie în anii aceștia reprezintă în fond o continuare — în forma evoluată a teatrului propriu-zis — a spiritului scenetelor politico-sociale gîndite pentru reprezentații ale păpușarilor ambulanți; semnificația unor asemenea lucrări satirice nu rămîne străină de o tendință generală de critică.

Se accentuează îndeosebi lupta împotriva cosmopolitismului boierimii și pentru valorificarea capacităților naționale, împletită cu critica unei mentalități retrograde. Astfel de numele lui Costache Facca și Costache Bălăcescu, foști mădulari ai Societății filarmonice,

[63] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909, p. 54.

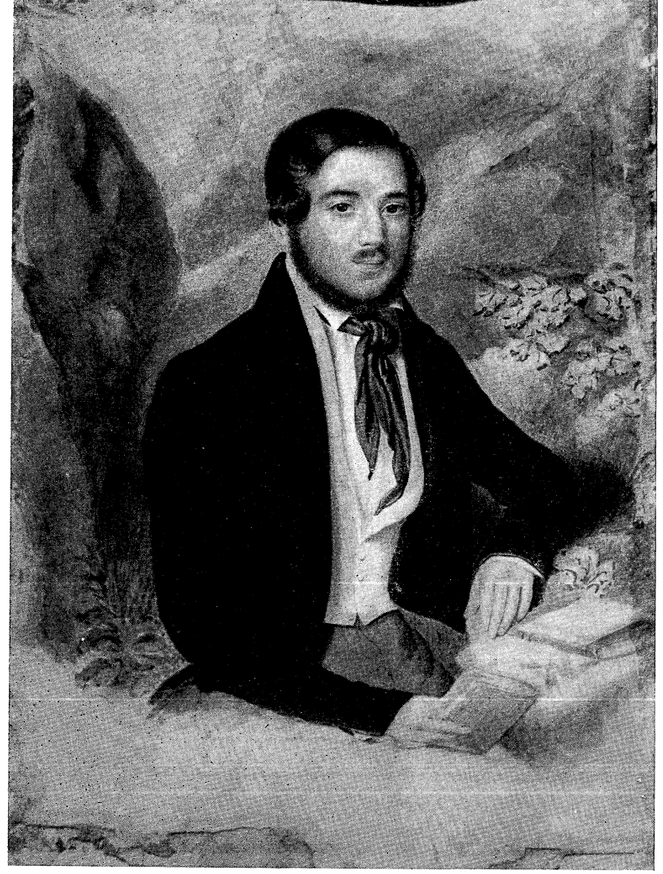


Fig. 164. — Costache Facca, portret de A. Chladek.

se leagă două lucrări dramatice: *Comedia vremii sau Franțuzitele* și *O bună educație* [64]. Originalitatea acestor comedii rezidă în tematica lor înaintată, inspirată din atmosfera locală, caracteristică împrejurărilor istorice în care au fost scrise. Era vremea cînd boierimea, lipsită de unitate și măcinată de contradicții interne, începuse să stabilească un contact direct cu Occidentul. Se crease un snobism de natură francofilă; limba « mondenă », care fusese greaca, s-a văzut înlocuită cu franceza, nu fără a se păstra uneori anumite grecisme peste care franceza se aplica artificial [65].

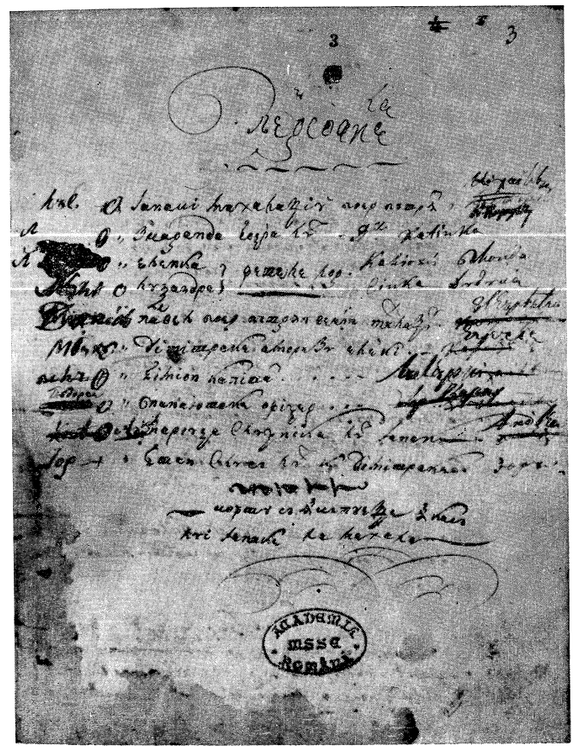
Împotriva acestor intenții de înstrăinare, care corespundeau unui dispreț pentru limba romînească, ambele comedii denunță degradarea limbii prin franțuzomanie și cosmopolitismul propriu saloanelor boierești. Publicată de Eliade în 1860, sub titlul *Franțuzitele*, *Comedia vremii* este o lucrare în versuri, care trădează în chip de netăgăduit impresia pe care lectura piesei *Les précieuses ridicules* de Molière trebuie să o fi făcut autorului ei. Costache Facca a fost unul dintre susținătorii stăruitori ai teatrului romînesc prin activitatea sa practică și prin scrierile sale satirice, îndreptate împotriva acelora care afișau desconsiderare pentru manifestările noastre originale [66]. Personajele satirizate aparțin clasei boierești și formează două tabere: de o parte, bătrînul boier Ianache și Pavel, vecinul și prietenul său, reprezentînd vechea generație; de cealaltă, Elenca și Luxandra, tinerele odrasle ale lui Ianache, și Dimitrache și Panaiotache, amorezii lor, adică generația nouă și « occidentalizată », ale cărei atitudini, mod de viață și expresii sînt osîndite cu putere, fără să se știe foarte clar dacă din punctul de vedere al bătrînilor conservatori, apărătorii unui regim vechi, sau dintr-un punct de vedere de mijloc, care condamnă excesele din ambele direcții. Fetele, de partea cărora se alătură din solidaritate feminină și mama, Smaranda, aspiră însetate la tot ceea ce e de « *bon ton* » în lumea « mare » și, ridicole prin afectare, mimează obiceiurile cosmopolite ale protipendadei. Stropșirea de bunăvoie a limbii, împestrițarea ei cu

[64] *Primii noștri dramaturgi*, București, 1960, p. 51—76 și 87—144. Despre comedia lui Facca *Comedia vremii* se știe sigur, din subtitlul ei, ca și din prefața pe care i-a compus-o Eliade Rădulescu abia în 1860, cînd s-a publicat, că a fost redactată în 1833; deși apărută în 1845, comedia lui Bălăcescu *O bună educație* păstrează în bună măsură viziunea proprie Societății filarmonice și e de presupus că și ea fusese scrisă încă mult înaintea anului publicării sale.

[65] Vezi *O bună educație*, actul al II-lea, scena a V-a: « . . . refiutarisi . . . agisarisește . . . » (de la francezul *réfuter* cu sufixul grecesc *-isi*, de la francezul *agir* cu sufixul grecesc *-isi*).

[66] Vezi *Conversații* (în jurul teatrului romînesc) de C. Facca, purtate în legătură cu atitudinea înstrăinată a protipendadei față de teatrul romînesc abia înființat, în *Primii noștri dramaturgi*, p. 79—81.

Fig. 165. — Comodia vremii — manuscris original, primele pagini.



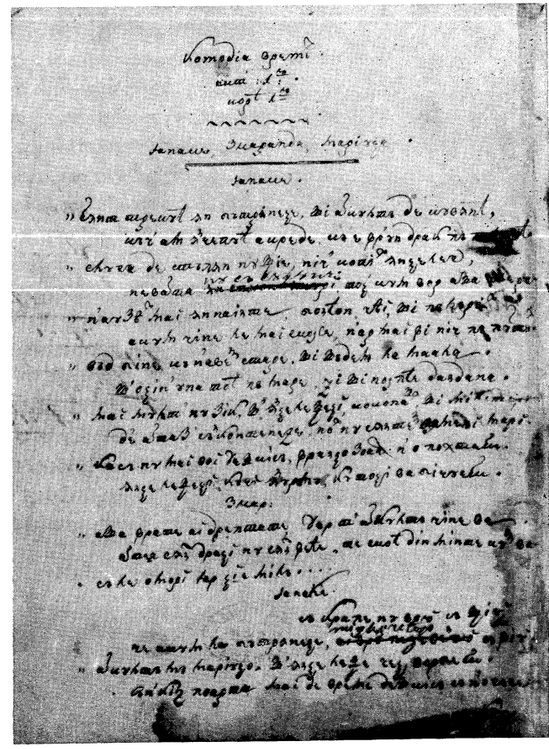


Fig. 166. — Costache Bălăcescu (reproducere după G. Călinescu, Istoria literaturii române, *Bucureşti, 1941).*

expresii preţioase şi cuvinte franţuzeşti (« chel ide», « per lamur de die», « dezagriman», « ma şer»... etc.) este făcută de Facca cu vădite intenţii de umor lexical, cu netă atitudine galofobă. Totuşi satira nu e numai de ordin lingvistic, ci se dublează cu cea a superficialităţii şi frivolităţii unei generaţii ahtiate să se afişeze cu orice preţ la reuniuni mondene, în plimbări, care acordă îmbrăcămintei condiţia succesului. Rezistenţa la franţuzire şi în general la importul de « civilizaţie» apuseană, la invazia de « fleacuri şi năravuri» (cum se spune în cuvîntul « către cititori») cosmopolite rămîne meritul major al comediei clucerului C. Facca.

Cît despre *O bună educaţie*, cum se intitulează în ironie piesa lui Costache Bălăcescu, ea reia şi îmbogăţeşte motivul «franţuzitelor». Domnul Hristofor Briganovici, acum retras din negoţ şi ajuns « prezident al magistratului», vrea să-şi mărite fata, demoazela Eliza, « june plină de daruri şi bine educată» la pensioane; vizat este Petre Măzărescul pentru prestigiul funcţiei sale înalte: prezident al tribunalului. Fata are însă un iubit, pe Alecu Galantescul, june sclivisit, exmilitar, mare jucător de cărţi. După o tentativă nereuşită de fugă din casa părintească, tinerii, pocăiţi, sînt întorşi din drum de un căpitan de barieră. Eliza, în lacrimi, imploră « pardon papa, pentru deplezirul ce am fost eforsarisită să-ţi aduc», iar Alecu se descoperă cu surprindere « rodul netrebniciilor tinereţelor» lui Măzărescul din Urlaţi. Fiul cel pierdut şi regăsit, recunoscut şi verificat după semnul ca măslina pe umărul drept şi pe pulpa piciorului stîng, şi Eliza sînt blagosloviţi de părinţi, în timp ce şi Catinca, slujnica, şi-a găsit un soţ în persoana căpitanului de barieră. După cum se vede, există în această piesă o acţiune a cărei desfăşurare justifică împărţirea pe acte. Menţinerea interesului pentru acţiune se face şi printr-un permanent joc de ţintiri critice multiple: puţine rele par a fi scăpat spiritului de observaţie al lui Bălăcescu, patima jocului de cărţi, venalitatea judecătorească, caracterul frivol şi înstrăinat al unei poezii complezente şi de convenienţă, în sfîrşit superficialitatea în maniere şi lipsa de seriozitate a tineretului boieresc, pentru care adoptarea modei, a limbii franceze reprezintă distincţia.

Tabloul critic al vremii se completează cu satira în versuri *Fă-mă tată să-ţi seamăn*, în care, sub pretextul unei călătorii în capitală a unui mazil cu fiul său, Bălăcescu ia în derîdere instituţiile publice de pe vremea Regulamentului Organic, printre altele şi teatrul străin, în spectacolele căruia nimic nu-ţi trezeşte interesul: « Asta, vezi, este teatru. / Aici afli lucruri mari: / cum a băut împăratul, / cum s-au certat doi măgari, / fetele cum să iubească, / flăcăii iarăşi mereu cum să le tot amăgească», şi unde se vorbesc limbi « care nu-nţelegi de loc» [67].

[67] C. Bălăcescu, *Fă-mă tată să-ţi seamăn sau Generaţia actuale din generaţia trecută*, în *Satire şi pamflete din preajma lui 1848*, Bucureşti, 1950, p. 61—94.

Lucrările dramatice ale lui Facca şi Bălăcescu sînt primele noastre scrieri teatrale originale care caută să folosească teatrul ca oglindă a realităţilor sociale; totodată, încadrîndu-se în curentul naţional general al vremii, ele urmăresc să statornicească limba romînească pe scenă. Dacă prin obiective şi prin tematică cele două comedii se înrudesc, iar umbra Filarmonicii care le-a străjuit apariţia le asociază, nu e mai puţin adevărat că *O bună educaţie*, faţă de *Comedia vremii*, reprezintă ca tehnică dramatică un stadiu net superior. În *Comedia vremii* intriga lipseşte cu totul, piesa — în trei scurte acte, care ar putea foarte bine fi concentrate într-unul singur — reducîndu-se la o expunere de atitudini potrivnice. Personajele rămîn destul de confuze. Ca un ecou al teatrului molieresc, nu lipsesc servitorii isteţi, care îşi pun la punct stăpînii. Comicul provine din prăpastia dintre generaţii, dar mai ales din caricatura limbajului.

Mai mult decît Facca, Bălăcescu se străduieşte în satira sa să caracterizeze şi mai ales să diferenţieze personajele prin limbaj şi aici intervin, dacă nu iscusinţa artistică — rezolvările sînt de cele mai multe ori simpliste —, cel puţin bunele sale intenţii. Fiecare personaj se trădează în primul rînd prin felul de a vorbi. « Cruelule!... văzînd că ceasul trece şi tu nu mai vii, mii de supsonuri mi-a trecut prin idee relativman la dragostea ta» [68], spune snoaba Eliza, în limbajul ei franţuzit, afectat, pe care-l crede « bienséant». Cînd bătrînul magistrat Măzărescu vine să ceară în căsătorie pe fata lui Briganovici, vorbele lui [69] ilustrează deformaţia nu numai lexicală, ci şi de gîndire pe care i-a imprimat-o în viaţă o îndelungată carieră juridică, înţeleasă rutinier, şi tot birocratismul, corupţia, umilinţa faţă de superiori şi intoleranţa faţă de subalterni, pe care această carieră le presupunea. În Briganovici vorbeşte fostul negustor, care în orice caută argumente comerciale; termeni ca firmă, fond, capital, nacht (numerar), faliment revin în conversaţia sa şi îi arată limpede gîndurile: « ... Ţi-am eu de mult aşternută partida, că nu ţi-e asta întîi şi îţi vei căpăta dreptul tău pe deplin după tarifă; fii încredinţat că pentru aceasta nu te trec poliţă la nimeni» [70].

Spre deosebire de Facca şi de ceilalţi predecesori în scrieri dramatice, Bălăcescu se dovedeşte mai evoluat şi în tehnica dialogurilor, care pînă la el rămîneau narative, relatau fapte petrecute anterior. Fără a renunţa la scene-monolog şi folosind şi aparteul, schimbul de replici în satira lui Bălăcescu este legat, unele le generează pe celelalte, se constituie întrebări şi răspunsuri, porunci şi opuneri. Personajele, al căror număr se concentrează, sînt puse să acţioneze, să se definească prin acţiuni proprii. Cu toată uniformitatea planurilor, o dată cu *O bună educaţie* se poate vorbi de o piesă de teatru închegată.

Matei Millo nu s-a lăsat reţinut prea mult de genul istoric, care se potrivea prea puţin spiritului său critic de observaţie, mai cu seamă că lucrările sale dramatice erau destinate în primul rînd a fi interpretate de el însuşi. Ceea ce i s-a părut însă oportun scriitorului şi artistului a fost folosirea armei satirice cu care să atace « ridicolii » societăţii, într-o etapă a istoriei noastre cînd în general literatura originală, în ceea ce avea mai înaintat, începuse să afirme, prin inspiraţie şi tematică, o poziţie critică.

În mica scenetă în versuri *Poetul romantic* [71], tot o producţie de tinereţe a lui Millo [72] (1835), student la Academia Mihăileană pe atunci, satira e îndreptată şi împotriva femeilor superficiale, uşuratice şi mondene fără astîmpăr, de o cochetărie nemăsurată (vezi discuţia dintre soţi: Stan şi Marita, scena I), dar mai ales împotriva versificatorilor de

[68] Actul al II-lea, scena a III-a.
[69] Actul al III-lea, scena a II-a
[70] Actul al II-lea, scena a IV-a.
[71] *Primii noştri dramaturgi*, p. 351—367.
[72] Împreună cu alte compoziţii, din păcate pierdute — *Piatra teiului*, *Postelnicul Sandu Curcă* — piesa a făcut obiectul unor reprezentaţii teatrale la Horodniceni şi la Iaşi.

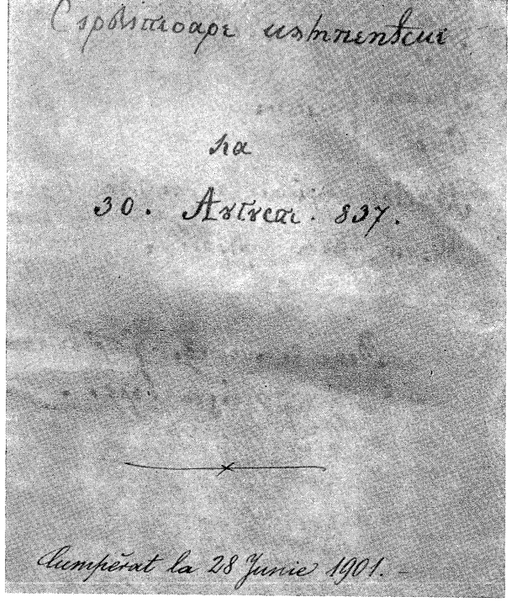


Fig. 167. — Sărbătoare cîmpenească — *coperta* (*1837*).

salon, infatuaţi şi preţioşi în felul lor de a se exprima, plin de metafore extravagante, retorice, rizibile:

«Respireaz-un suflet tînăr, ici în pieptul ist focos, împroşcînd de-amor scîntee, ca fer roş subt un baros. /A mea inimă vibrantă ca o harfă de zefire /a cui strune-ar fi urzite de-a paingănului fire, /la tot suflul de iubire, la tot şoptul călduros, /la o silavă, virgulă, la tot punctul amoros, a mea inimă de flăcări deodată sfîrîieşte, /ca o rîşniţă de ţară, ce în bobodă rîşneşte»... [73].

Şi aspectul fizic exterior al acestor «poeţi» e luat în derîdere, căci şi aici transpare intenţia de a părea original cu orice preţ: cînd tînărul «poet romantic» îşi face apariţia pitorească, bătrînii exclamă «cine-i fiara ast'cu plete? .... şi cu barba-n furculiţe? ... scurţi la minte, lungi în plete».

Interesat de zestre, poetul are cutezanţa de a cere de nevastă pe una dintre fetele lui Stan; se iscă şi un conflict între generaţii cu acest prilej, un conflict în care dreptatea nu este a niciuneia dintre părţi: pe de o parte, părintele conservator, făcînd caz de evghenie, speriat de orice măsură nouă şi neîntîlnită, care i se pare neapărat o înstrăinare, şi, pe de alta, tînărul poet, doar aparent într-o luptă de principii cu prejudecăţile, care în mod neîntemeiat se închipuie adept al progresului, pentru că face, cînd şi cînd, juste reflecţii despre societatea vremii [74]. Prietenul lui Stan, Antohi, intervine şi, independent de poet, pe care nu l-a cunoscut, pledează pentru necesitatea progresului, pentru renunţarea vechii generaţii la o mentalitate «ruginită»; cu aceasta, scurta piesă se încheie, lăsînd în orice caz impresia că ceea ce tînărul poet afişa drept progres era un import de obiceiuri profund ridicole şi foarte prezumţioase prin transplantare (de pildă, duelul la care îl provoacă pe Stan după insultă).

Piesa are fără îndoială caracter satiric anticosmopolit, iar «poetul romantic» e un fel de «preţioasă ridicolă» moldoveană, care, despre o tresărire de moment, spune, cultivînd metafora: «Ah! coarda inimii mele ca o strun-au zbîrnîit». Comicul este de contraste, dar mai ales de cuvinte şi de exprimare forţată şi cu totul lipsită de firesc. În acelaşi timp însă, chiar dacă piesa prezintă drept ridicol pe cel care vrea să treacă neapărat drept «modern», atitudinea autorului nu este de împotrivire faţă de înnoire, căci atunci n-ar mai fi creat personajul Antohi, care se opune lui Stan, şi ar fi dat dreptate bătrînului.

Sceneta moldoveanului Millo e înrudită îndeaproape cu piesa *Franţuzitele* a munteanului Facca, evident fără a se putea bănui filiaţii altele decît acelea pe care medii sociale din aproximativ acelaşi stadiu de evoluţie istorică le puteau permite unor scriitori egal interesaţi să le reprezinte în mod critic.

Acţiunea de stimulare a creaţiei originale, iniţiată atît de Filarmonică, cît şi de Conservatorul filarmonic-dramatic, se prelungeşte şi după desfiinţarea societăţii. Gustul, o dată stîrnit, se dezvoltă, indiferent de existenţa precară a instituţiei oficiale. În 1837, la 30 august, teatrul romînesc cunoaşte reprezentarea unei alte piese originale, *Sărbătoare cîmpenească*,

[73] Scena a II-a.

[74] «... De aceea ignoranţa, se lăţeşte /, Neputînd al nostru geniu a o sparge cum doreşte /, Pentrucă sub barba voastră pregiudeţile clocesc /, Mii de viţii ce pe-ncetul duhuri libere robesc / Pentru că sînteţi, în ţară, o rugină rozitoare / Ce se-ntinde şi corumpe tot ce-i tînăr, ce-i floare /, Virtuţi, raţie, onoruri, sintemente...» (scena a III-a).

de Ion Eliade Rădulescu [75]. Este vorba de un vodevil, o comedie cu cîntece, aşa cum erau mai toate comediile vremii, cu caracter festiv-idilic.

Scena înfăţişează un sat din Gorj; în cele 6 tablouri care compun vodevilul, se face cunoştinţă cu moş Coman, Florica, fiica sa, Niţă, iubitul Floricăi, Stancu, Vasile, Călin, ţărani, prietenii lui Coman, fete, flăcăi. Nici acţiune, nici conflict: în aşteptarea lui Niţu, plecat la Bucureşti, ceilalţi discută, întîi acasă la Coman, apoi la horă, unde tineretul cîntă şi joacă. În convorbirea ţăranilor, Eliade a strecurat cu bună ştiinţă cîteva idei pe care le dorea răspîndite în public şi pe al căror efect asupra lui vodă miza, pentru a obţine anumite avantaje pentru teatrul romînesc. Astfel, schiţa dramatică *Sărbătoare cîmpenească* dezvoltă ideea dezrobirii ţiganilor în sens umanitarist [76]; la spectacol, de faţă fiind vodă, Eliade pune un personaj să spună: «puţin o fi asta, moş Comane, să te ştii rob? Nu ştiu cum o fi şi osînda omului; dar eu nu mă pricep de leac la aste amestecuri. Unul rob, altul slobod, altul rumîn, altul grec, altul neamţ! O grămadă de amestecuri, se miră oamenii ce să mai scornească ca să nu se mai înţeleagă bieţii creştini. Oameni sîntem toţi, eu nu văd nici o deosebire». Cartea nou apărută, *Manual de istoria prinţipatului Ţărei Romîneşti*, de Florian Aaron (3 vol., 1835—1838), este un prilej să se discute despre originea latină a romînilor, o idee scumpă lui Eliade şi o mîndrie care nu-l părăseşte niciodată. Dragostea de şcoală este şi ea atinsă în piesă prin îndemnul înfiinţării de şcoli la sate, tot spre lauda domnitorului, care introdusese la ţară şcoli de tip lancasterian, ca şi pentru a-i stîrni în continuare iniţiative de interes obştesc.

Întreaga piesă a lui Eliade lasă impresia că a fost compusă cu tendinţă, la modul conciliant, prudent, propriu lui Eliade, pentru a demonstra utilitatea şi eficacitatea teatrului; pornirile favorabile care au urmat din partea lui Ghica (chemarea lui Aristia la conducerea trupei romîneşti, încurajările şi ajutoarele acordate) au dovedit că strădania lui Eliade nu fusese inutilă. Pastoralul (costumele naţionale ale actorilor, atmosfera voit ţărănească, hora, poezia populară introdusă), atît de gustat de publicul epocii, serveşte în piesă drept pretext pentru a ataca probleme patriotice vitale, libertatea ţiganilor, necesitatea instrucţiei generale, de la înălţimea unei instituţii de covîrşitoare însemnătate socială: teatrul. Intenţiile liberale ale lui Eliade erau bune, însă izvorîte din optica greşită, deformată, a celui care aştepta ca reformele să fie făcute de domn.

Perioada de avînt cultural a Filarmonicii, care nu era străină de îndemnul mobilizator al lui Ion Eliade «Scrieţi, băieţi, numai să scrieţi!», a determinat apariţia a numeroase producţii literare, a descătuşat nebănuite iniţiative. Trebuie arătate însă aspectele diverse ale acestor produse originale, în funcţie de apartenenţa şi finalitatea lor; disensiunile între membrii societăţii, adoptarea unor soluţii de compromis, tendinţele contradictorii, aparţinînd unor forţe sociale diferite, în conducerea Filarmonicii, sînt lesne de urmărit şi în producţia teatrală lipsită de o linie unitară a acestor ani.

O dată cu dezvoltarea unui teatru pus în slujba unor idei pilduitoare, înţeles ca un mijloc de convingere în afirmarea naţională, au loc şi manifestări teatrale care neglijează capacităţile educative ale teatrului. Tendinţele se diversifică. Unui public superficial, dornic de distracţie gratuită, se adresează astfel cele două lucrări de Winterhalder, *Triumful amo-*

[75] *Sărbătoarea cîmpenească, la 30 august 837*, B. A. R.P.R., Secţia manuscrise, ms. 1 721.

[76] În acelaşi an apărea şi lucrarea lui M. Kogălniceanu *Esquisse sur l'histoire, les moeurs et la langue des Cigains;* se atribuie şi lui C. Bolliac o disertaţie asupra ţiganilor robi, pe care ar fi scris-o înainte de 1840, iar după dezrobirea ţiganilor din Moldova (1855) şi Gh. Asachi publică *Ţiganii*, idilă cu cîntece, în 1856.

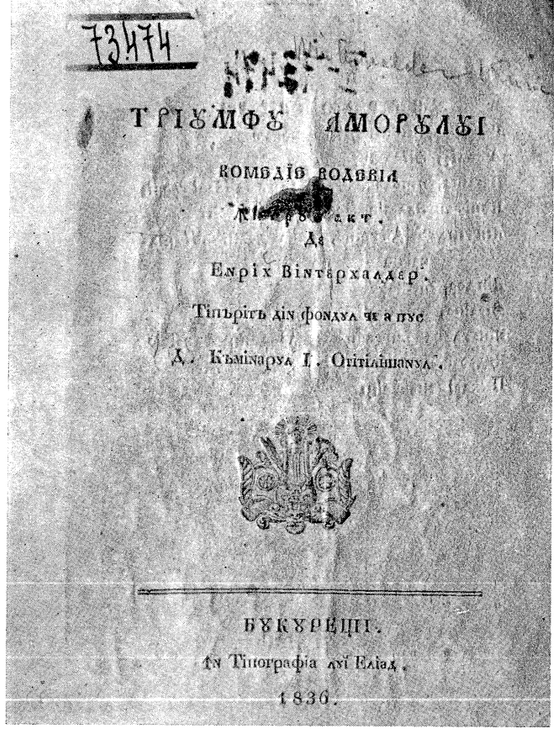


Fig. 168. — Triumful amorului — *coperta (1836).*

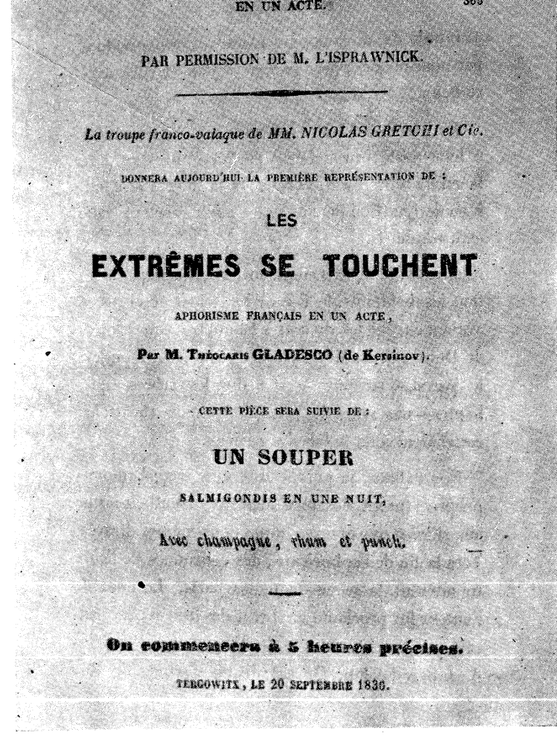
rului și *Actorul fără voie* [77], distribuite în repertoriul Filarmonicii. Deși așa cum apar tipărite în 1836 rezultă a fi opera integrală și personală a semnatarului, ele nu pot fi considerate întru totul originale [78], pentru că le lipsește tocmai specificul național. În *Triumful amorului* personajele sînt: Fabricio, Amalia, Evelina, Valerio, « leutenantul » Antonio, Zerlina, pescarul Lindor. Cuplete cîntate întrerup pe alocuri textul vorbit, ca la orice vodevil, iar acțiunea, care se petrece pe malul mării (se menționează Palermo, Veneția), se desfășoară într-o lume concepută convențional. Sublinierea discrepanței între realitate și acest gen de piese este inutilă.

Actorul fără voie este un pretext pentru o performanță actoricească, căci același personaj apare rînd pe rînd în tot felul de travestiuri. Un director de teatru invitat la o moșie pentru a da reprezentații cu trupa sa, își suplinește el singur toată trupa (care nu poate sosi la timp) și improvizează un șir de dialoguri cu vătaful, apărînd în fața acestuia în diferite « roluri »: ca decorator italian, ca subretă, ca « actrița m-me Kapris », care are « des vapeurs », ca poet, ca slugă etc. Perindarea tuturor acestor componenți ai trupei de teatru prin fața vătafului înmărmurit este un prilej de a strecura cîteva critici la adresa unui mod de joc fals și exterior[79], ca și constatarea, acceptată de altminteri fără umbră de melancolie, că teatrul înseamnă un imens efort — care nu se vede din afară — pentru o oră — două de plăcere.

Există folosite în această modestă comedie a lui Winterhalder cîteva procedee care vor fi des întîlnite în dramaturgia secolului al XIX-lea: aducerea în scenă ca personaj dramatic a unui actor profesionist, care se substituie prin travestiuri altora *(Muza de la Burdujăni* de C. Negruzzi, *Prăpăstiile Bucureștilor* de M. Millo, *Blond sau brun* de Șt. Vellescu etc.), spargerea iluziei liber consimțite a celui de-al patrulea perete al scenei prin apostrofarea directă a publicului, de obicei în final, în sfîrșit producerea efectului comic prin pronunția scîlciată a limbii românești.

Spectatorii care apreciau asemenea spectacole ușoare, în care se recunoaște de la primă vedere modelul străin, trebuie să fi fost de bună seamă aceiași boieri care, vara, la moșie, obișnuiau să angajeze trupe teatrale în reprezentații de turneu ori improvizau între ei mici spectacole de amatori. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, reprezentațiile dese în Moldova și Țara Românească ale trupelor străine, franceze în special, au determinat o mișcare de amatori în societatea boierească, care constituia un public credincios al acestor spectacole de limbă străină. Obligați de treburile administrării moșiilor la o lungă

[77] E. Winterhalder, *Triumful amorului* (și *Actorul fără voie)*, București, 1836.
[78] N. Iorga presupune, fără date concrete, că cele două piese ale lui Winterhalder ar fi « traduceri din literatura poporului său » (german. *N. ns.). Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea*, I, București, 1907, p. 133. Aceeași părere exprimă G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, nr. 1—2, 1959, p. 392.
[79] Vătaful: « Parcă i-ar fi găsit năbădăile . . . strigînd pînă nu mai pot » (scena a III-a).


EN UN ACTE.

PAR PERMISSION DE M. L'ISPRAWNICK.

La troupe franco-valaque de MM. NICOLAS GRETCHI et Cie.

DONNERA AUJOURD'HUI LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE :

LES

EXTRÊMES SE TOUCHENT

APHORISME FRANÇAIS EN UN ACTE,

Par M. Théocaris **GLADESCO** (de Kerasinov).

CETTE PIÈCE SERA SUIVIE DE :

UN SOUPER

SALMIGONDIS EN UNE NUIT,

Avec champagne, rhum et punch.

On commencera à 5 heures précises.

TERGOWITX, LE 20 SEPTEMBRE 1836.

Fig. 169. — Les extrêmes se touchent *— afiș (1836) (reproducere după Stanislas Bellanger*, Le Kéroutza, *Paris, 1846).*

ședere la țară, unde lipseau distracțiile capitalei și unde nu pătrundeau trupele de varietăți amintite decît arareori, ei au început să organizeze, pentru plăcerea lor și a întregii familii, a oaspeților și a prietenilor din vecinătate, mici serbări, în cadrul cărora jucau și cîte o piesă scurtă într-un act ori interpretau ei înșiși diverse șarade, scenete, tablouri vivante, montate în saloane particulare, de cele mai multe ori însă în aer liber. Jocuri ale aristocrației, totul avea caracterul unui joc de societate, în cerc închis, în spiritul spectacolelor de divertisment de la curțile domnești și boierești din secolele XVII—XVIII, pe care într-un fel le și continuau, cu diferența că de data aceasta și protagoniștii, nu numai publicul, erau boieri.

Textul integral al unei piese care a făcut, la Tîrgoviște, obiectul unui asemenea spectacol este transmis prin cartea călătorului francez Stanislas Bellanger, care ne-a vizitat țara în 1836: *Le Kéroutza* [80]. Bellanger, printre alte deplasări în interiorul țării, se duce și lîngă Tîrgoviște, la moșia unui Bălănescu; aici grupul numeros și vesel de oaspeți organizează în septembrie 1836 o reprezentație în aer liber cu o piesă originală de ocazie, jucată în românește. Piesa a fost scrisă de un român care fusese la Paris, Teohari Glădescu. Apocrifă sau nu, piesa nu a parvenit decît în versiunea sa franceză, *Les extrêmes se touchent*, datorată lui Bellanger și amicului său Mondonville [81], care, după cum mărturisesc traducătorii, o alterează întrucîtva atunci cînd o transpun în versuri franceze și îi răpesc din culoarea locală. Farsa, a cărei acțiune se petrece la Paris, de altfel scrisă cu destulă vervă (deși în versuri alexandrine, cam nepotrivite într-o comedie ușoară), trebuie privită ca un pretext de amuzament al unui public amator de petreceri. Spectacolul reedita vodeviluri ușuratice, pe care actorii din trupele franțuzești le aduceau de pe scenele mai mult ori mai puțin cunoscute ale bulevardelor pariziene. Cît de aproape se va fi ținut traducerea de originalul românesc nu se va putea ști, probabil, niciodată. Însemnătatea acestui eveniment nu depășește limitele unei reprezentații teatrale cu caracter boieresc; fără ca piesa să poată fi considerată o contribuție la începuturile dramaturgiei originale, împrejurările reprezentării ei sînt amănunte utile în redarea condițiilor speciale în care se manifesta interesul pentru teatru al protipendadei, refractare în general teatrului profesionist național.

Dacia literară *și creația dramatică originală după 1840*

4. Transformarea conștientă a literaturii într-un factor activ de sprijinire a mișcării de afirmare națională revine în istoria culturii noastre școlii critice moldovenești, ale cărei organe de publicitate sînt *Dacia literară*, 1840, și *Propășirea*, 1844. Curentul puternic de afirmare națională, la a cărui înjghebare a prezidat M. Kogălniceanu și care a concentrat

[80] S. Bellanger, *Le Kéroutza*, vol. II, Paris, 1846, p. 369—426.
[81] Miniaturistul Mondonville se afla, în acea vreme, de 25 de ani la noi în țară; vezi *Miniaturistul Mondonville*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 3—4, p. 262.

în jurul *Daciei literare* noua generație de după Gh. Asachi, era un stimulent foarte oportun al literaturii originale, înțelegîndu-se prin original — și distincția este revelatorie — nu numai întrebuințarea limbii românești, ci mai ales impunerea unui conținut specific național. Accentul pus pe substanța originală a unei lucrări excludea de la sine și imitația și superficialitatea, îndreptînd interesul spre reflectarea intenționată a societății, în scopul ameliorării unei stări de lucruri. *Dacia literară* a imprimat literaturii originale o finalitate care, de la această dată, poate fi urmărită constant.

În dramaturgie, direcția *Daciei literare* a însemnat în mod special o operă de primenire; în locul traducerilor, care de cele mai multe ori ajunseseră a fi ale unor opere de mediocră calitate artistică și al căror număr era covîrșitor în repertoriu, scriitorii au fost îndemnați să creeze opere originale, în care să prindă contur imaginea reală a societății românești contemporane. Prea puține asemenea aspecte pătrunseseră pînă atunci în teatrul nostru, era timpul ca avertismentele izolate — și prin aceasta lipsite de forță de generalizare — ale lui Facca, Bălăcescu, Millo să se îmbogățească, să se multiplice. Deși există ca o chemare permanentă îndemnul apropierii cu veneratie de faptele de glorie ale trecutului național, dramaturgia realizată sub imboldul programatic al *Daciei literare* trebuie judecată ca o înfățișare conștient critică a societății românești din anii premergători revoluției; în teatru — cel puțin — orientarea spre satira stărilor contemporane se dovedește precumpănitoare. Cu puține și neizbutite excepții, teatrul original al vremii este menit satirei.

Într-adevăr, în acești ani apare o serie de lucrări dramatice originale. În condițiile lipsei unei ascendențe naționale în dramaturgie și sub presiunea cerințelor tînărului teatru, devenit un organ eficace în răspîndirea noilor atitudini combative, se redactează, așadar, piesele de care societatea românească a timpului are nevoie, se întocmește un « repertoriu național». Cum e și firesc, acest repertoriu ține seama de capacitățile unor actori, a căror formație artistică profesională nu este desăvîrșită, ca și de inexperiența publicului. Cu toate imperfecțiunile sale, el demonstrează că, în contextul general al imperativelor epocii, semnificația sa a găsit ecou în conștiința contemporanilor.

Primele roade ale mișcării inițiate de *Dacia literară* se recoltează, firește, pe scena teatrului moldovenesc; dar acțiunea de stimul a școlii critice de la 1840 depășește curînd acest caracter regional: cultivarea teatrului, atenția la realitățile specific naționale, contactul cu literatura populară sînt și în Moldova, și în Transilvania, și în Țara Românească fapte concomitente și legate între ele. Scriitori din celelalte provincii românești se raliază la curentul care a plecat din Moldova, lucrări originale din diverse puncte ale țării răspund obiectivelor mișcării ieșene.

Cu primele comedii ale lui Vasile Alecsandri, teatrul este slujit prin lucrări de largă popularitate, simple și convingătoare, scrise în spiritul celei mai directe actualități. Dacă Mihail Kogălniceanu poate fi socotit inițiatorul, iar Alecu Russo teoreticianul curentului critic reprezentat de *Dacia literară*, Vasile Alecsandri rămîne cel care, în modul cel mai operativ și mai strălucit, aplică practic în opera de artă comandamentele mișcării. Opera dramatică a lui Alecsandri, din care se desprinde aici doar prima fază, legată de *Dacia literară* și de 1848, și care înregistrează în cea de-a doua jumătate a secolului un progres serios de adîncire, reprezintă cea mai realizată contribuție a epocii sub raport teatral.

Contactul timpuriu al lui Vasile Alecsandri cu teatrul generează atitudinea sa complexă față de posibilitățile și rolul hotărîtor, instructiv și mobilizator al acestei instituții de cultură. Din teatru el face instrumentul de predilecție al criticii sociale și în acest sector de

creație artistică este mai evidentă dispoziția continuă a scriitorului către activitatea imediată, promptitudinea în a răspunde momentului istoric. Conștiința datoriei criticii justifică întreg repertoriul dramatic al lui Vasile Alecsandri. În reprezentația teatrală el recunoaște de la bun început un prilej prin care « se cîștigă idei» [82] și consideră însușirea de comunicare a teatrului mai directă și mai convingătoare decît posibilitățile presei: « . . . Lovește tare în vicii, biciuiește pe caraghioși (. . .), și vei aduce mai multe servicii adevărate decît așa-zisele organe ale opiniei publice» [83]. Deși aceste exprimări sînt mai tîrzii, constatările care le dau naștere există încă de mult; în intenție, ca și în realizări, Alecsandri slujește obiectivele programului anunțat de *Dacia literară*, cărora le găsește o justificare deplină tocmai în bogăția materialului de viață oferit de societatea contemporană. Fără îndoială, el a fost un autor dramatic profund contemporan, receptiv la toate aspectele realității, care a căutat ca prin teatru să pună în circulație problemele actualității, ale vremii sale. Pe platforma ideologică a *Daciei literare* se fundamentează producția dramatică a lui Vasile Alecsandri, și, de data aceasta, spre folosul teatrului românesc, calitatea talentului literar, varietatea mijloacelor de expresie, capacitatea de creație ale scriitorului sînt pe măsura concepției sale estetice. Într-o epocă de plin avînt revoluționar, principalele puncte din programul de orientare a teatrului național fuzionează și se valorifică artistic în opera dramatică a celui care poate fi socotit cu dreptate unul din principalii stîlpi ai teatrului românesc. Prin comparație cu nivelul producției dramatice de pînă la el, se poate stabili just contribuția personală a lui Alecsandri la creația dramatică națională, la gîndirea teatrală a vremii.

Primele producții dramatice ale lui Vasile Alecsandri răsfrîng satiric societatea din perioada 1840—1848. Observația tipologică, la care se adaugă fantezia comică proprie autorului și calitatea dialogurilor, constituie meritele lor majore, dincolo de originalitatea — contestată cu dreptate — a intrigii, a invenției dramatice. În mare măsură și fără a se sfii, Alecsandri a preluat niște modele străine, care au fost ulterior depistate cu stăruință. A turnat însă în aceste tipare împrumutate o substanță al cărei caracter autohton nu poate fi negat. « Chiar cînd localizează o comedie ori o farsă franceză, pune în ea atît de mult din realitățile noastre, o atitudine atît de națională și o limbă atît de românească și caracteristică personajelor, încît comediile lui *localizate* sînt documente indispensabile pentru cunoașterea concepției de viață (noi l-am utilizat pentru a defini « spiritul critic» al epocii) și pentru cunoașterea societății din vremea lui» [84]. Oglindirea critică a realității locale, surprinse într-o fază determinată, reprezintă pentru Alecsandri mijlocul prin care urmărește să-și atingă scopul, prin care-și conduce spectatorii spre anumite concluzii, prin care « cîștigă idei». Această folosire a realității locale ca o sursă, care a constituit și pentru dramaturgii premergători o preocupare, cu Alecsandri cîștigă în amploare; zona de investigație se lărgește considerabil. Comediile lui presupun o atentă și profundă observație locală și nu s-ar putea înțelege fără un studiu al vremii lor. Epoca se caracterizează prin alăturarea unor vechi obiceiuri altora noi, importate și adoptate adeseori din auz, fără să se fi stabilit o aderență de structură cu realitățile autohtone. Adoptarea superficială, ca o modă și nu ca o nevoie, a unor obiceiuri străine, ridiculizarea obsesiei de a parveni l-au preocupat îndeosebi pe Alecsandri și el a introdus foarte des în piesele sale aceste aspecte ale actualității. Într-adevăr, în prima sa comedie, scrisă și jucată în 1840, *Farmazonul din Hîrlău*, este luată în rîs dorința

[82] *Scrisoare către Ion Ghica, 3 octombrie 1850*, în *Documente literare inedite, V. Alecsandri, corespondență*, București, 1960, p. 62.
[83] *Scrisoare către Pantazi Ghica, 3 aprilie 1866*, B. A. R.P.R., Secția manuscrise, ms. 2 619, fila 8—9.
[84] G. Ibrăileanu, *Caracterul specific național în literatura română*, în *Studii literare*, București, 1957, p. 39.

Fig. 170. — Vornicul Alecsandri cu cei doi fii: Vasile și Iancu (pictură de N. Levaditi).

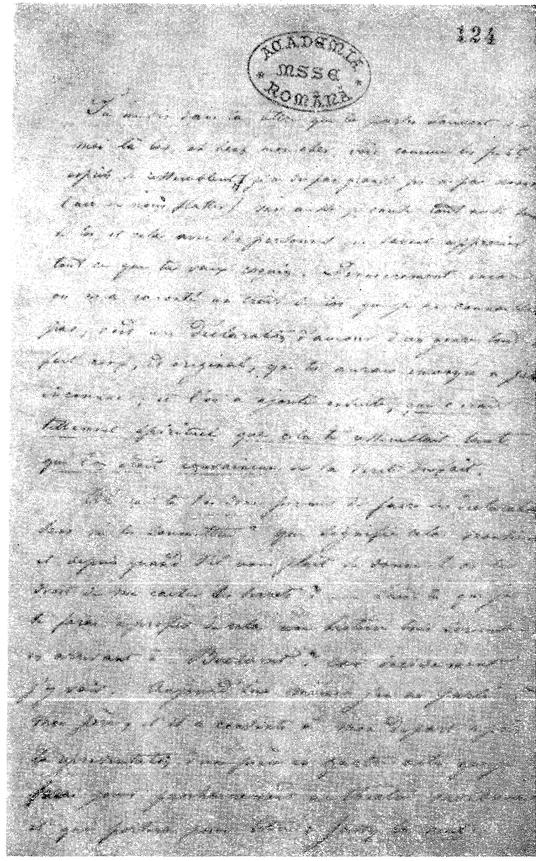


Fig. 171. — Scrisoare (manuscris) a lui Vasile Alecsandri către Ion Ghica, în care menționează piesa Iașii în carnaval (Iassy la nuit).

prostească și capriciul unui provincial, hîrlăuanul Pestriț, de a intra în societatea francmasonă, despre care a auzit vag, fără să-i rețină exact nici măcar denumirea: « farmazonie » [85]. Exploatînd această absurdă, deplasată și deșartă dorință, farsele puse la cale de poznașii prieteni ai pictorului Leonil, în frunte cu Titirez, capul răutăților, urmăresc să-l împiedice pe Pestriț cel slab de minte să se prezinte în timp util în fața slugerului Gînganu; și astfel Aglăița, fiica slugerului, pețită de Pestriț, revine, spre bucuria ei și a lui Leonil, acestuia din urmă.

De asemenea în *Modista și cinovnicul*, apărută în 1841, este înfățișată mania duelurilor (de altminteri lipsite de urmări: « . . . În ziua de astăzi, mai ales la noi, duelurile se fac numai din gură . . . » [86]) la care se provoacă rivalii. Aici este vorba de un duel fictiv, înscenat pentru a stimula exprimarea preferințelor tinerei modiste și mai cu seamă pentru a insufla sfiosului și îndrăgostitului cinovnic Matache mai mult curaj pentru cucerirea iubitei.

Există constantă în dramaturgia lui Vasile Alecsandri lupta împotriva noutăților exagerate, adesea folosite ca o platformă pentru parvenire, ca și împotriva formelor lingvistice artificiale. Stricătorii de limbă găsesc în Alecsandri un dușman neiertător încă din primele sale scrieri dramatice. În *Cuconu Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*, compusă în 1844, bătrînul pitar Enachi Damian, om de modă veche, tradiționalist, cu brîu, antereu, blană și căciulă brumărie, își izgonește nepotul, pe Iorgu, cînd, la întoarcerea acestuia de la studiile făcute pe cheltuiala lui în « străinătate » (la « afcademiile de la Sadagura » — de fapt un neînsemnat orășel bucovinean, amănuntul trădează ironia lui Alecsandri —), constată că nepotul nu mai are nici un respect pentru casa bătrînească, nici pentru țara și graiul romînesc: « . . . Dumneavoastră, ipochimene alese, cărora vă este rușine a trăi și a grăi ca părinții voștri; dumneavoastră, oameni procopsîți și mai ales pricopsîți, care vă faceți momițele altora, împrumutînd de la străini numai cele rele, nemaiputînd trăi decît cu bonjur, cu blamange și cu parle, marle, chesche vu și cărora în sfîrșit vă e rușine să fiți moldoveni curați, romîni get-beget . . . » [87]. Iorgu și prețioasa Gahița Rosmarinovici, tipurile ridicole, afectează o vorbire presărată cu expresii franțuzești spre a se arăta neapărat învățați. În țesătura intrigii intervin și un grec fanariot, Kiulafoglu, care vorbește jumătate grecește, jumătate romînește, și un neamț, Herr von Kleine Schwabe, vorbind și el stricat romînește.

Alecsandri luptă pentru consolidarea unei opinii publice active, care să se opună demagogiei, tendințelor pretins înnoitoare, care să ia atitudine împotriva străinomaniei, a disprețului față de tot ce e național. Tema comediei *Cuconu Iorgu de la Sadagura* țintește

[85] Actul I, scena a VI-a.
[86] Scena a VIII-a.
[87] Actul I, scena a IV-a.

Alecsandri se dezvoltă mult mai intens. Observațiile mai mult sau mai puțin comice din comediile vremii capătă dimensiuni, sensuri și expresii noi. Varietatea personajelor care populează piesele lui Alecsandri a crescut, tipologia se diversifică: pe lîngă cuconițe care oftează după toalete, obsedate de a parveni, care schimonosesc limba prin imitație snoabă, apelînd fie la grecisme fie la franțuzisme, fie încă la latinisme, pe lîngă tombaterele ruginite, apar acum demagogii și falșii patrioți, apoi moșierii înspăimîntați de revoluție, agenții abuzivi ai puterii, ispravnicii venali, cămătarii profitori, actorii lipsiți de mijloace, tinerele fete care vor să se mărite, mamele care întocmesc foi de zestre cu suflete de țigani, ginerii interesați, în sfîrșit țăranii mucaliți. Dar nu numai numeric trebuie înregistrat progresul. Potențialul de viață scenică al tipurilor lui Alecsandri este infinit superior față de cel al tipurilor comediilor anterioare. Mijloace diverse contribuie la caracterizarea cît mai completă a personajului. Felul de a vorbi, folosit înainte după anumite scheme de limbaj profesional (vezi *O bună educație*), sugerează nuanțat caracterul și atitudinea. Simțul limbii este la Alecsandri desăvîrșit, așa încît, mai mult ca la oricare din predecesori, observația caracterologică e pusă în valoare prin modul de exprimare [99]. Lexicul fiecărui personaj variază după caz, funcționînd ca un mijloc de diferențiere; se reține limbajul afectat al franțuzitei Gahița *(Cuconu Iorgu de la Sadagura)*, termenii birocratici folosiți de registratorul Cîrcei *(Modista și cinovnicul)* etc.

Tot astfel gestul, siguranța detaliului, cadrul în care sînt plasate, precizarea preocupărilor, surprinderea în diverse ipostaze definesc și întregesc portrete fizice și morale care urmăresc pe spectator. Sublinierea unui amănunt semnificativ ține de virtuțile scenice proprii pieselor lui Alecsandri: astfel importanța nemăsurată acordată legării mai solide ori mai fluide a dulceților, în *Piatra din casă*, care devine o problemă de existență, ori valsul Gahiței cu Herr von Schwabe în finalul comediei *Cuconu Iorgu de la Sadagura*, prin care cei doi se izolează semnificativ de hora celorlalți.

Procedeele teatrale sînt în general simple și țin de tehnica de vodevil și de virtuozitatea comică în sine, cum se întîmplă des în teatrul timpului, travestiri, încurcături și substituiri de persoane pe întuneric și săruturi greșit distribuite, ascunderi în dulap, de unde asiști nevăzut la scene revelatoare, apostrofarea directă a publicului în ultimele replici pentru solicitarea bunăvoinței, în spiritul tradiției teatrale a finalurilor de efect. Se simte naivitatea, dar și suculența farsei populare. Notabil este însă procedeul scenei păpușilor, scenă de teatru în teatru, din *Iașii în carnaval* [100], o fericită inspirație a lui Alecsandri, care permite comentarea imediată — chiar de pe scenă, prin personajul Săbiuță — a cupletelor păpușarului; existența spectatorului ca personaj dramatic pe scenă înlesnește publicului autentic din sală înțelegerea sensurilor critice cuprinse în replici, aluzia devine directă. De altfel, conflictul izbucnit la reprezentație, pe care Alecsandri îl relatează într-una din scrisorile sale și la care face referire și în piesa *Un rămășag* [101] (1845), a demonstrat că spectacolul a provocat indignare printre spectatorii din înalta societate și printre oficialități și le-a fost de nesuportat.

Procedeul teatral amintit ține de aceeași grijă pentru deslușirea înțelegerii de către public a cuprinsului satiric care îl îndeamnă pe Alecsandri și la alegerea poreclelor. Poreclele conturează — e drept, sumar — tipurile de la prima lor apariție; la timpul lor au

[99] Alecsandri, bun cunoscător al legilor genului dramatic, consideră ca o obligație a dramaturgului «a studia bine caracterele personajelor, a le face să vorbească limba care se potrivește cu poziția lor socială . . .» *(Scrisoare către Pantazi Ghica, 17 noiembrie 1865*, în *Documente literare inedite . . .*, p. 175.

[100] Actul al III-lea, scena a VIII-a.

[101] *Un rămășag*, scena a X-a: «Nicu: Ai fost mai deunăzi la teatru, mademoazelă? / Tinca: Am fost de am văzut *Iașii*. / Nicu: Și cum ți-a plăcut? / Tinca: Am rîs foarte mult. / Nicu: Am auzit că s-a miniet un comisar asupra autorului? / Tinca: Pentru ce? / Nicu: Din pricina șătrarului Săbiuță. / Tinca: Ha, ha. / Nicu: Zice că de ce să numească pe comisar șătrarul Săbiuță și nu Sabie».

fost un mijloc de inițiere, o posibilitate pusă la dispoziția spectatorilor de a se orienta de-a lungul conflictului dramatic.

Comediile satirice ale lui V. Alecsandri au fost și trebuie prețuite pentru veselia lor contagioasă, pentru umorul lor direct, de bună calitate. Alecsandri este, fără îndoială, autorul cel mai inventiv comic al vechiului nostru teatru, un creator de situații comice. Umorul face parte din viziunea lui estetică și adesea comandă întreaga funcționare a mecanicii teatrale. Știința replicilor fericite, spirituale, malițioase, în dialoguri vioaie și curgătoare, îi aparține. Chiar concentrarea unei replici la un singur cuvînt, repetarea cuvîntului *agă* rînd pe rînd, pe tonuri diferite, ca o supremă nădejde (Săbiuță), ca o promisiune interesată (Lunătescu), e de un efect comic imediat [102]. Incoherențe sistematice, asocierea a două noțiuni prin adversativul *dar* folosit fără logică, «prostuț, *dar* holtei» [103], «de nu agă, *da*' măcar socru» [104], calambururi, acumulări de cuvinte, întrebuințarea jargoanelor, introducerea unei muzici nepotrivite, «marșul lui Napoleon» într-o scenă de dragoste, de pildă *(Piatra din casă)*, sînt doar cîteva din sursele comicului propriu pieselor lui Alecsandri. Dar tendința ridiculizării pătrunde uneori și mai adînc, dezvăluind contrastul dintre energia cheltuită în preîntîmpinarea pericolului și absența vreunui pericol concret *(Iașii în carnaval)*, ori contrastul dintre mobilul real al manoperelor lui Lunătescu și afirmările sale de fațadă: «Patria are ochii asupra noastră!» [105]. Aspectele pe care Alecsandri le descoperă nu sînt atît odioase, cît mai ales ridicole; aplicația este pentru caricatură. Puterea comică de esență populară a comediilor explică în mare parte trăinicia succesului lor la fiecare întîlnire cu publicul spectator.

Reprezentativă pentru gîndirea teatrală a epocii, producția dramatică-muzicală (cu concursul lui Al. Flechtenmacher) a lui Alecsandri din acești ani statornicește, prin arta originală cu care reflectă realitățile locale, constituirea dramaturgiei originale și în același timp face posibilă dezvoltarea ei ulterioară; teatrul lui, a cărui complexitate va fi analizată ulterior, o dată cu creația de maturitate, conține pentru viitorii autori dramatici puncte de pornire care asigură dramaturgiei românești o continuitate.

Mihail Kogălniceanu, sufletul *Daciei literare* și un neostenit sprijinitor al teatrului românesc, a prelucrat și el două piese: *Două femei împotriva unui bărbat* [106] și *Orbul fericit*, care figurează de altminteri în *Repertoriul Teatrului național* din anul 1840—1841, publicat de direcția Teatrului național din Iași. Prima, care s-a păstrat, semnată doar L.N. — faptul trebuie pus pe seama modestiei autorului —, cuprinde un cald elogiu adus Teatrului național, o intenție de a populariza spectacolele acestuia [107], care depășesc bineînțeles implicațiile modelului străin de la care s-a pornit. Acțiunea a fost localizată la Iași, personajele sînt un telalbașa — adică superiorul care conduce strigările la o licitație, sluga acestuia, fost telal și el, tînăra lui soție și o vecină, o văduvă în căutare de soț. Pentru a-l vindeca pe telalbașa de «zulie» — de gelozia lui bolnăvicioasă, care de altfel nu era întru totul nejustificată, cele două femei, prietene, întreprind o campanie comună din care reiese că e ușor să prostești un bărbat impulsiv și cu ambiția stîrnită.

O scenă de teatru în teatru (scena a X-a), cînd Săftica îi arată Tincăi și o pune să repete cum va trebui să joace rolul în fața amorezului, este la data ei

[102] *Iașii în carnaval*, actul I, scena a VI-a, actul al II-lea, scena a XI-a.

[103] *Piatra din casă*, scena a III-a.

[104] *Iașii în carnaval*, final.

[105] *Ibidem*, actul al II-lea, scena a XI-a.

[106] *Primii noștri dramaturgi*, p. 423—447.

[107] O lojă la teatrul românesc e prețul prinsorii pe care personajele din piesă sînt foarte interesate s-o cîștige, iar cînd își felicită soția pentru cît de bine a reușit să-l înduce în eroare, Martin spune: «. . . ș-apoi erai așa de bine în rolul d-tale, parc-ai fi jucat la Teatrul național din iarna trecută».

neîntîlnită încă în dramaturgia noastră, reluată însă la scurt interval de Alecsandri în *Modista și cinovnicul*.

Tot la Iași, în februarie 1845, s-a jucat încă o comedie originală, într-un act și două « schimbări »: *Plete lungi și minte scurtă*, de Iorgu Copcea [108]. Piesa nu este prea concludentă: pe de o parte se ridiculizează tînărul bonjurist, cu plete, îmbrăcat excentric, cu țigara în colțul gurii, recent întors de la Paris plin de prezumții care umblă după o fată cu zestre, dar pe de altă parte și bătrînii boieri moldoveni sînt prezentați într-o lumină nu tocmai favorabilă, aprigi la cîștig, neștiutori, neputînd crede că « umblă pămîntul, ear nu soarele », și că « pe lună n-o mănîncă vîrcolicii » (scena a VIII-a). Fetele sînt două prețioase cu minte puțină, care se adresează « ma șer » una alteia. Ca și în *Piatra din casă*, părintele alege fără să consulte soțul potrivit (« dacă-l iubesc eu, ce mai trebuie să-l iubească și ea . . . », scena a IV-a). Intriga se complică printr-un episod melodramatic petrecut anterior, apare la sfîrșit tînăra femeie sedusă și abandonată la Paris de către inconstantul Costachi. Cele două « schimbări » de decor sînt cele două interioare — elegante și luxoase, se precizează în paranteză — în care se petrece acțiunea. Ca în mai toate piesele vremii, există și aici monoloage, aparteuri și adresări directe către public.

Interesantă rămîne sîrguința de a compune bucăți originale, la care se face de altfel și aluzie în postfață.

Din păcate, multe dintre primele noastre comedii originale din acești ani s-au pierdut, intrate poate în dosarele cenzurii timpului, ca obiect al cercetărilor polițienești, cum va fi fost cazul piesei lui Alecu Russo, *Jignicerul Vadră sau Provincialul la Teatrul național*, dramă-farsă într-un act, al cărei cuprins, în lipsa textului, se cunoaște indirect, din relatările autorului în *Soveja* [109]. Piesa a stîrnit, prin replicile ei bătăioase, mînia autorităților și surghiunirea autorului și actorilor.

Pierdută rămîne și cealaltă piesă a lui Alecu Russo, *Băcălia ambițioasă*, comedie-vodevil într-un act, jucată în ianuarie 1846; conținutul ei poate fi reconstituit după o dare de seamă a cronicarului dramatic al *Albinei românești*, Dimitrie Gusti, publicată la 17 ianuarie 1846 [110], ca și după răspunsul autorului la această cronică, *Critica criticii* [111]. Acest răspuns are valoarea unei luări de poziție teoretică, în legătură cu recunoașterea funcției educative a teatrului. În lumina susținerii dîrze a acestor păreri, însăși ideea compunerii de piese de teatru capătă o semnificație mai amplă.

Nici comediile lui Costache Negruzzi, compuse pentru nevoile urgente ale tînărului nostru teatru, n-au rezistat toate timpului: multe din ele au dispărut, ca *Elevul de conservator*, *Pamfil*, *Profesorul și chineza*, *Bocheț*, *tată și fiu*. Din cele rămase se numără *Muza de la Burdujăni* [112], în care unul din personaje este actorul Teodorini, care joacă pe rînd trei roluri de îndrăgostiți (neamț, italian, grec), chipurile rivali în obținerea favorurilor cucoanei Caliopi Busuioc din Burdujăni. Farsa e pusă la cale de Drăgănescu, nepotul lui Moș Trohin, interesat de dania moșului: bătrînul Trohin, care « vrea pe semne să-și răscumpere păca-

[108] Serdarul Iorgu Copcea, *Plete lungi și minte scurtă*, Iași, 1845.
[109] « . . . Era numai o scenă de haiduci moldoveni, cu îmbrăcămintea și graiul lor, cu cîntice de-ale lor, care la sfîrșit se ucideau toți; autorul voia să facă o epigramă în contra dramelor ce au copleșit scena ». Al. Russo, *Piatra Corbului* (trad. de V. Alecsandri), *Soveja* (trad. de Al. Odobescu), București, 1908, p. 28.
[110] Fata bogată a băcanului, Zoița, dornică de « boierie », ține morțiș să se mărite cu Gălușcă, « conaș boier » scăpătat; Gălușcă însă e mai interesat de zestre decît de fată, ceea ce se descoperă la timp.
[111] Vezi *Albina românească*, nr. 13 din 1846.
[112] *Primii noștri dramaturgi*, p. 479—507.

tele tinereților », cum reiese din scenele de expunere, urmărește să o ia pe Caliopi de nevastă, ceea ce ar răsturna așteptările nepotului; de aici hotărîrea acestuia din urmă de a compromite definitiv pe poeta din tîrgul Burdujănilor în ochii unchiului. Ridicola cucoană Caliopi Busuioc, gata să cadă în extaz cînd aude de vreun străin, este o prețioasă a vremii — versificatoare cînd și cînd — direct înrudită și cu « franțuzitele », și cu personajele din *O bună educație*, în sfîrșit cu toate acele personaje care, disprețuind orice produs național, se cred la modă fiindcă maimuțăresc moravuri ale străinătății. Ea face parte dintr-o familie de tipuri care apare mereu mai precis conturată și care, prin personajele lui Alecsandri, va fi serios sporită. Portretul fizic, neglijat de comediografii anteriori, întregește pe cel moral prin indicații scenice de o putere plastică apreciabilă: « Stănică (singur): Iaca bre! cuconașii ăștia se duc parcă se tem de cuconița. Doamne, cît îi de amarnică azi! Nimic nu-i mai place. Am închiet-o de trei ori și tot s-o rupt sforile; curgea apa pe mine. Pe urmă a trebuit s-o văruiesc din cap pînă-n picioare, dar încai acu-i albă și roșă ca o păpușă »[113].

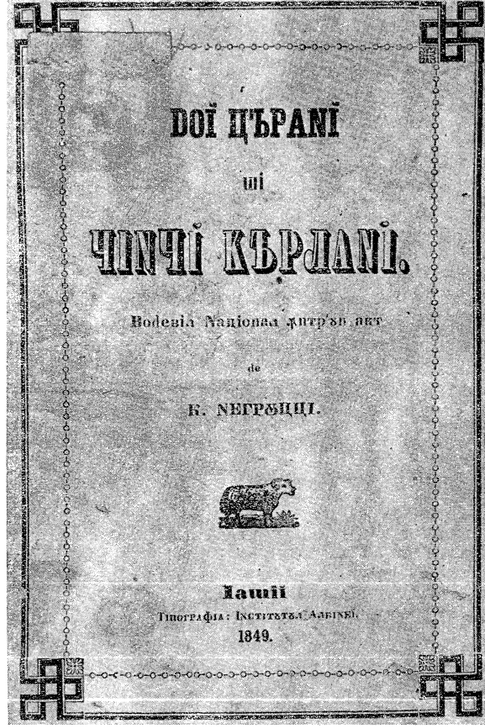


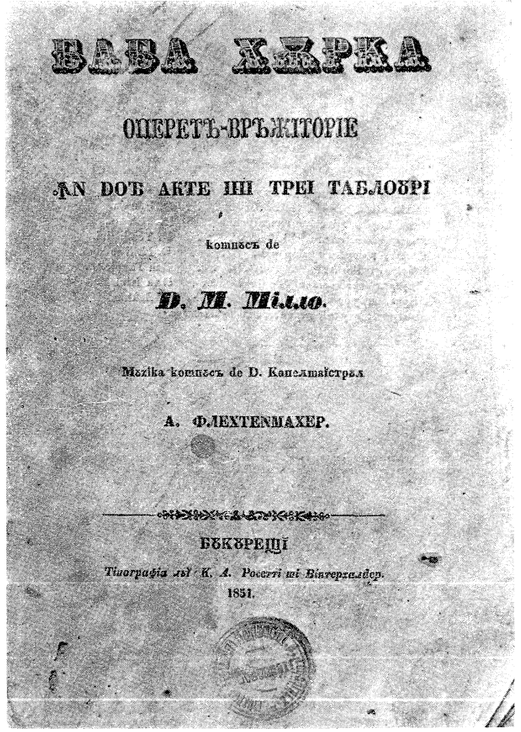
Fig. 172. — Doi țărani și cinci cîrlani — *coperta (1849)*.

Aspirația spre parvenire se face simțită și în *Muza de la Burdujăni*, mai ales pe planul limbii; Caliopi preferă, ca orice prețioasă, vorbirea metaforică: « Ah, limbajul acesta testimoniază că simțibilul amor ș-au stabilit lucrătoria înfocatelor sale darde în sînul vostru »[114]. Schimonosirea limbii i se pare un semn concret al distincției. Interesant este însă în această privință că Negruzzi, ca și Alecsandri, introduce un plus de diferențiere în caracterizarea personajului cînd o pune pe snoaba Caliopi să rimeze în jargonul latiniștilor, ca și cînd limba vorbită ar fi lipsită de suficientă elevație: « . . . Azi cu o petițiune m-adresai către Amor / și-l rugai cu-ncordăciune / să astîmpere-al meu dor. / De-a mea tristă pusăciune / te îndură, zeu de foc! / de nu vrei protestăciune / să întind în orice loc » [115]; sau « Ah! în ce oribilă pusăciune se găsește o jună femeie cînd trebuie să dispuie de inima sa și se vede nevoită a face o tranzacțiune . . . » [116]. Grefată pe personajul muzei din Burdujeni, satira cosmopolitismului se dublează cu satira exagerărilor latiniste. Împotriva « romanomaniei » Negruzzi nu se manifestă de altminteri pentru prima dată, ci reia preocupări mai vechi, din 1836, care se regăsesc în corespondența cu Eliade de la această dată.

Ca și *Jignicerul Vadră*, pe care Alecu Russo a dorit-o « o epigramă » la adresa dramelor străine pline de întîmplări nefirești, comedia *Muza de la Burdujăni* își permite să parodieze jocul grandilocvent și emfatic din spectacolele de operă ori operetă ale trupelor italiene: « Caliopi — sventurata, a! son io! Turlupini — tu tradisti l'amor mio! Sveniro quel nero cor, che tradisti il mio amor! (aici o ucide cu evantaiul ei) » [117].

Doi țărani și cinci cîrlani [118], altă comedie de C. Negruzzi, aduce în scenă lumea țărănească: Domnica și Voichița joacă în fața soților lor, ascunși în clopotniță, dar prezenți

[113] Scena a III-a.
[114] Scena a VI-a.
[115] Scena a IV-a
[116] Scena a IV-a.
[117] Scena a IX-a.
[118] *Primii noștri dramaturgi*, p. 453—478.


БАБА ХЪРКА

ОПЕРЕТЪ-ВРЪЖИТОРІЕ

ДЪН ДОЪ АКТЕ ШІ ТРЕІ ТАБЛОУРІ

компусъ де

D. M. Millo.

Мъзіка компусъ де D. Канделмаіструл

А. ФЛЕХТЕНМАХЕР.

БЪКУРЕЩІ

Типографіа луй К. А. Росетті ші Вінтерхалдер.

1851.

Fig. 173. — Baba Hîrca — *coperta (1851).*

la cele ce se petrec pe scenă, comedia înșelării cu fiul boierului, Lionescu, spre a-i învăța minte să mai fie geloși sau să se îndoiască de cumințenia lor, așa cum au făcut cînd au pus cinstea lor rămășag pe cîte cinci cîrlani. Viața curentă a țăranilor aleasă ca izvor de inspirație, sublinierea opoziției dintre ușurătatea de moravuri a boierului și morala sănătoasă a țăranului, ba mai mult prezentarea vinii (celor petrecute în narațiune) ca revenind boierului, iar dreptatea țăranului, în sfîrșit, exprimarea sentimentului de solidarizare cu țăranul reprezintă fără îndoială o atitudine curajoasă a autorului. Atitudinea lui Negruzzi nu poate fi judecată decît prin raportare la epoca respectivă, cînd apariția țăranului ca personaj într-o operă literară era rară, adesea doar un procedeu livresc.

Evident aceste constatări nu împiedică observația că lumea țărănească din vodevilul lui Negruzzi apare convențională, nu tocmai conformă cu realitatea, apropiată de cea evocată de Eliade în *Sărbătoare cîmpenească*. Tipurile sînt idilizate, iar preocupările lor sînt mai degrabă ale unor personaje de farsă clasică decît ale unor țărani clăcași, deși Negruzzi se străduiește să le atribuie îndeletniciri rustice (« ce? nu ți-ai adunat fînul? nu ți-ai cules păpușoii? » [119]) și un limbaj adecvat, presărat cu zicători populare (« parcă nu-is boii acasă ») [120].

Intenția lui Negruzzi, autor al unui studiu generalizator despre poezia populară, *Cîntece populare a Moldaviei* [121], prin care vrea să ilustreze direcția revistei *Dacia literară*, este de a servi celui mai util țel al epocii, răscolirea sentimentului patriotic prin apropierea și legarea de tradițiile și creația poporului. Considerarea folclorului ca un mijloc de cunoaștere și, dincolo de aspectul documentar, ca o sursă de inspirație a literaturii românești, reflectarea specificului național în genere, exaltarea patriotică sînt frecvente la mai toți scriitorii pașoptiști.

Tot o incursiune în viața satului reprezintă piesa lui Matei Millo *Baba Hîrca*, « operetă-vrăjitorie » [122], care s-a bucurat de un succes extraordinar, datorat în egală măsură autenticității tipurilor introduse — și în primul rînd al bătrînei Hîrca, dublă creație: de autor și de actor a lui Millo —, cît și muzicii melodioase, compusă pe motive folclorice de Alexandru Flechtenmacher. Grație vrăjilor babei țigance, bine retribuită de cel interesat, mult dorita Viorica sfîrșește prin a lua de bărbat pe Lascu, boierul care se dă drept țăran, deși e logodită cu bătrînul Bîrzu. Cerul și iadul [123] se amestecă în desfășurarea acțiunii, spre izbînda finală — asigurată de « îngeraș » — a binelui și dragostei între tineri. În ciuda deznodămîntului concesiv și idilic, prin care boierul trece peste considerente de rang și se însoară totuși cu o țărancă, textul celei dintîi operete

[119] Scena I.
[120] Scena a II-a.
[121] *Dacia literară*, t. I, 1840, p. 121.
[122] *Primii noștri dramaturgi*, p. 369—418.
[123] Prezența unor draci pe scenă a indignat pînă într-atît pe cuviosul episcop de Rîmnic, încît a interzis reprezentarea operetei la Craiova în 1850 (M. Gr. Poslușnicu, *Istoria musicei la români*, București, 1928, p. 286).

românești, cum e considerată *Baba Hîrca* [124], cuprinde nenumărate înțepături antiboierești și, ca și *Doi țărani și cinci cîrlani*, e străbătut de stimă pentru demnitatea și puritatea morală a țăranului.

Tehnica construcției, păstrînd trăsăturile și limitele genului, este aceea a vodevilului; cuplete destinate a fi cîntate și reluate întrerup din cînd în cînd acțiunea, intrările și ieșirile nu sînt totdeauna verosimile, personajele își mărturisesc dintr-odată întreaga identitate, lipsește intenția adîncirii caracterelor. Se observă o concordanță a mijloacelor folosite cu substanța comediei, sprintenă și fără pretenții. În înfățișarea foarte conformă cu realitatea a țiganilor strînși în șatră, autorul s-a lăsat furat de pitorescul unei atmosfere specifice, în care practicile vrăjitorești și superstițiile (de exemplu ghicitul în bobi), dar mai ales jargonul specific profilează figuri reprezentative. Nu trebuie uitat că autorul era în același timp interpretul personajului titular și că era fără îndoială tentat de colorarea conștientă a unui rol generos.

În Transilvania, o lungă piesă în cinci acte, *Monumentul Șincai-Clainian* [125], a profesorului Alexandru Gavra din Arad, deși reînvie figuri aproximativ recente ca epocă istorică, își propune să servească contemporanilor drept imbold prin elogiul înaintașilor. Lucrarea demonstrează un adevărat cult pentru exponenții de frunte ai școlii blăjene: S. Micu Clain, Gh. Șincai, P. Maior. Fără îndoială, ea suferă de pe urma voinței de a fi atotcuprinzătoare, de pe urma excesului de premeditație; la aceasta contribuie insistența didactică, incapacitatea scenică a autorului, confuzia scenelor, exprimarea în mare parte greoaie. Piesa, a cărei acțiune se petrece în parte în infern și Olimp, vag răsunet din Dante, se vrea scrisă în stilul eroic întrebuințat pentru a proslăvi legăturile dintre zei; dar la fiecare pagină se întîlnesc ardelenisme și neologisme destinate să dovedească originea latină a limbii române. Nu e mai puțin adevărat însă că scrierea reflectă o cultură clasică solidă, care permite autorului felurite asociații de idei; în același timp ea exprimă o sinceritate în intenții dintre cele mai lăudabile. Lucrarea lui Gavra împărtășește mîndria pentru toate străduințele culturale meritorii din rîndurile românilor. Din întreaga lucrare — și nu întîmplător acțiunea se desfășoară pe rînd în Ardeal, la București, în Moldova — străbate credința că o unire într-un front cultural comun este idealul care să permită dovedirea vitalității intelectuale românești.

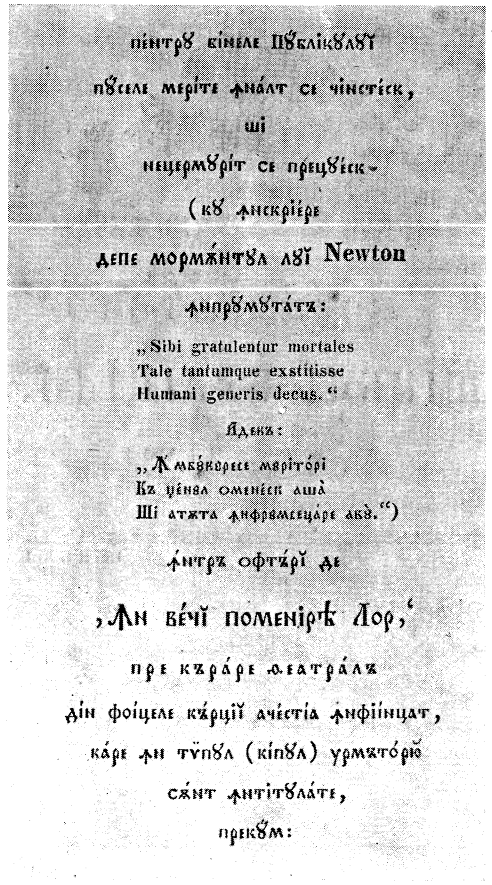
Fig. 174. — Alexandru Gavra.

Piesa lui Gavra e destinată să acționeze ca o chemare la o viață culturală activă, să întrețină gustul pentru învățătură, interesul pentru limba și istoria națională. În același timp, ea predă elevilor, care constituiau un public receptiv la asemenea spectacole, un curs cît mai atractiv, cît mai « ilustrat » de mitologie în special și de cultură generală. Cu atît mai statornice vor fi fost cunoștințele astfel căpătate de școlari cu cît interpreții diferitelor personaje ale textului dramatic erau probabil recrutați dintre ei, în spectacole impro-

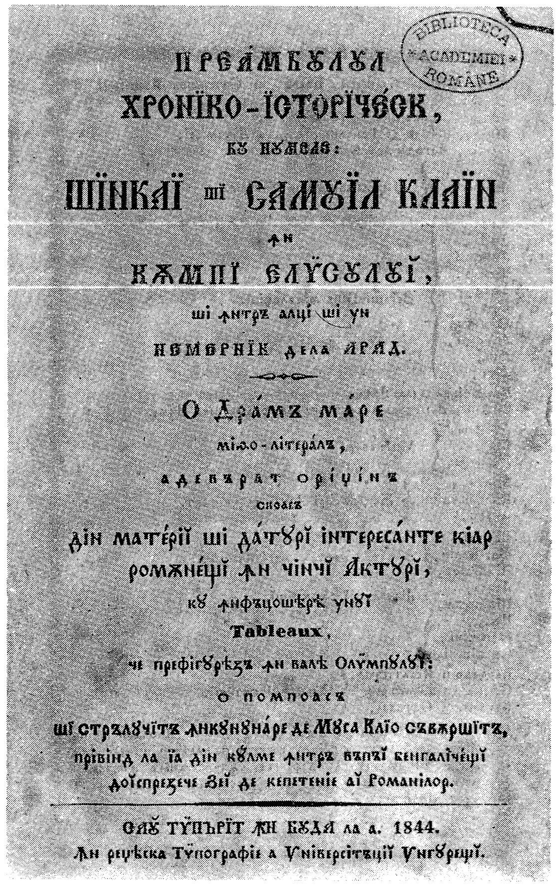
[124] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 35.
[125] Al. Gavra, *Monumentul Șincai-Clainian, a bărbaților celor ce, pentru lauda nației românești, toată viața și-o jertfiră*, Buda, 1844.

МОНУМЕ́НТУЛ
ШІ́НКАЇ-КЛАЇНЇА́Н,
а Бърка́цілор
чéлор че,
пе́нтру лауда націеі ромъне́щї
тоатъ віа́ца ші о жертвіръ, де маї жос
ѫнсъмна́тул мъдула́рю
дела рецéска Школа̀
Препаранда́лъ дін Ара́д,
унде

Fig. 175. — Monumentul Șincai-Clainian — *pagini de titlu (1844).*



пéнтру кінеле Пу́блікулуї
пу́селе мерíте ѫна́лт се чінстéск,
ші
нецермурíт се прецуéск-
(ку ѫнскріере
депе мормъ́нтул луї Newton
ѫнпрумута́тъ:
„Sibi gratulentur mortales
Tale tantumque exstitisse
Humani generis decus.“
Адекъ:
„Ѫмбуку́реcе мурітóрі
Къ ціне омене́ск ашà
Ші атъта ѫнфрумсецáре аву.“)
ѫнтръ офтърі де
‚Ѫн вéчї поменíре Лор,‘
пре кърáре театрáлъ
дін фоіцеле кърціі ачéстіа ѫнфііінцат,
кáре ѫн тúпул (кіпул) урмъторíю
сѫнт ѫнтітулáте,
прекум:



ПРЕА́МБУЛУЛ
ХРОНІКО-ІСТОРІЧЕСК,
ку нумеле:
ШІНКАЇ ші САМУЇЛ КЛАЇН
ѫн
КЪМПІЇ ЕЛІСЕЛЕЇ,
ші ѫнтръ алції ші ун
НУМЕРНІК дела АРАД.
О Драмъ маре
мікто-літерáлъ,
адевърат оріґінъ
своасъ
дін матéріі ші дáтурі інтересáнте кіар
ромънéщі ѫн чінчї Актурі,
ку ѫнфъцошере унуї
Tableaux,
че префігурéзъ ѫн валеа Олімпулуї:
о помпоасъ
ші стрълучітъ ѫнкунунаре де Муза Кліо съвършітъ,
прівінд ла ia дін куле ѫнтръ вълъі кенгалічеші
добпрерзече зеї де кепітеніе аї Романілор.
Слуї түпъріт ѫн Буда ла а. 1844.
Ѫн реџéска Тúпографіе а Унíверсітъції Унгуреші.

vizate de teatru, căci *Monumentul Șincai-Clainian* se integrează în tradiția teatrului școlar transilvănean. E limpede că Gavra atribuie teatrului o misiune educativă precisă, un obiectiv național; el acordă o izbitoare — și, în lumina nerealizării artistice, pentru noi disproporționată—însemnătate influenței pe care opera sa ar fi trebuit s-o determine ulterior.

Din Țara Romînească se păstrează, datată 1847, comedia *Cumplitul amăgit sau Izvorul demoralizații* (sic), scrisă de actorul Costache Halepliu [126], care va mai compune de aici încolo și alte piese de valoare incertă. Comedia proiectează în prim plan personajul unui zgîrcit cumplit și își propune să dezvăluie dezbinarea, ipocrizia, înverșunarea pe care le generează prezența lui într-o familie, reprezentînd într-o casă « izvorul demoralizării ». Bătrînul avar, care-și lasă armăsarii să moară din lipsă de nutreț și își persecută familia, va fi însă în cele din urmă păcălit de propriii lui copii. Că piesa nu e la înălțimea intenției autorului se datorează mai cu seamă limbii folosite, vulgară, căznită, pe alocuri chiar incorectă.

Într-un spirit de venerație pentru înaintași scrie Ion Eliade Rădulescu trei mici scene dramatice, intitulate *Michaiu, fragment d'operă, în ajunul bătăliei de la Călugăreni*, care au făcut obiectul unui spectacol al operei italiene la București, cu muzică de Ioan Wachmann, dat în beneficiul tenorului Montressor, în ianuarie 1848 [127]. Scenele sînt în versuri libere, scrise în jargonul italo-romîn creat de Eliade; ele reînvie pe Mihai Viteazul, figură istorică scumpă autorului, și urmăresc să determine o însuflețire patriotică, un îndemn la vitejie, prin evocarea trecutului glorios, la care se mai adaugă, bineînțeles, și mîndria originii noastre latine.

Evenimentele anului 1848 în Țara Romînească îi inspiră lui Ion Dimitrescu-Movileanu, actor- scriitor, el însuși luptător entuziast în timpul revoluției, lucrarea *Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile* [128], singura piesă despre revoluție din zilele revoluției. Scrisă în iunie, jucată în iulie 1848, comedia comentează desfășurarea evenimentelor și chiar redă pe scenă demonstrația de bucurie a țăranilor într-un sat din apropierea Bucureștilor la lectura proclamației guvernului provizoriu. Lucrarea lui Dimitrescu este de fapt expunerea stărilor de spirit proprii momentului: binevoitoare și interesate în desfășurarea revoluției, fals rezervate ori dușmănoase față de actul revoluției, variind după condiția socială a celor care le exprimă și comunicate spectatorului cu mijloacele dialogului. Piesa vorbește despre adaptarea pe nesimțite, la propriile interese, a mișcării revoluționare de către burghezie și moșierime, ca și despre înrudirea existentă (în piesă simbolizată prin relația socru-ginere) între boieri, fie ei de « sistemă veche», fie ei « îndreptați ». Piesa se încheie cu lectura proclamației guvernului provizoriu; proclamația, care se adresa sătenilor, înștiințîndu-i de iertarea clăcii și iobăgiei și promițîndu-le pămînt, caută în același timp să preîntîmpine eventualele acțiuni incendiare ale țărănimii împotriva proprietarilor și arendașilor, solicitîndu-le răbdarea și respectul legilor vechi. Acest caracter conciliant al documentului, din care reiese că în fond nu se schimbă încă nimic în starea țărănimii, nu îi scapă lui Dimitrescu-Movileanu. Dacă adăugăm că cel care citește această proclamație este subocîrmuitorul Mărgărit Lintescu, cel care primea plocoane și rușfeturi, ironia amară a autorului nu mai poate fi pusă la îndoială [129].

[126] C. Halepliu, *Cumplitul amăgit sau Izvorul demoralizații*, București, 1847.
[127] I. E. Rădulescu, *Michaiu*, București, 1848. Cf. D. C. Ollănescu, *Teatrul la Romîni*, București, 1898, p. 124.
[123] I. Dimitrescu, *Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile*, București, 1848; retipărită în 1880.
[129] Vezi monologul lui Călin, actul I.

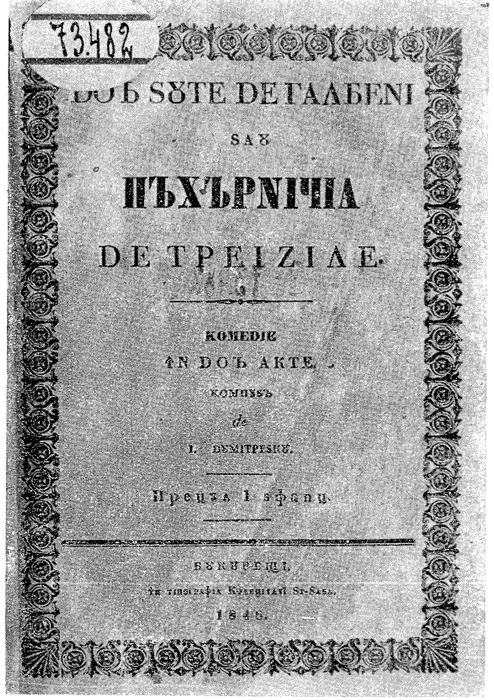


Fig. 176. — Două sute de galbeni — *coperta (1848).*

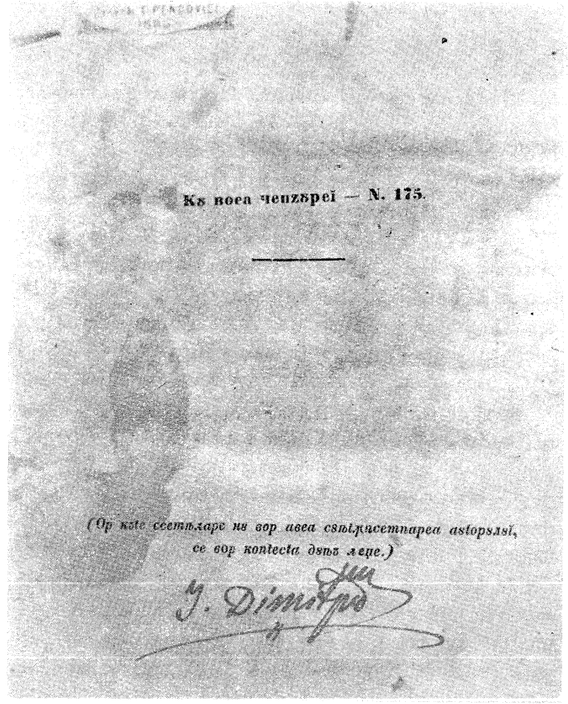


Fig. 177.— Semnătura autografă a lui Ion Dimitrescu (Movileanu) (reproducere după I. Dimitrescu Movileanu, Radul Calomfirescu, *București, 1854).*

Compusă într-un timp foarte scurt, această piesă « de ocazie » [130] nu are o acțiune susținută, unitară, conflictul este difuz, iar cele două acte ale sale au puține contingențe între ele. Cu actul al II-lea pare să înceapă cu totul altă piesă și trebuie parcurse cîteva scene pînă a reîntîlni personaje din primul act. Această a doua parte a piesei a și suferit cele mai multe modificări între ediția din 1848 și cea de la 1880 [131]. Abia actul al II-lea explică titlul: boierul Enache Troscot, reacționar, adversar al revoluției, pierde cei « două sute de galbeni » dați mită pentru obținerea titlului nobiliar de paharnic, de care nu se bucură decît trei zile (« păhărnicia de trei zile »), întrucît revoluția desființează privilegiile boierești.

Piesa cuprinde cîteva scene comice aproape clasice: găteala cochetei trecute, pentru care sulimanul și dresurile reprezintă existența; pieptănatul perucii, în prezența argatului înlemnit de spaimă și nebănuit în scenă, care, rămas singur, încearcă fardurile și cosmeticele bătrînei, într-o scenă în care comerțul verbal cu spectatorii e direct [132]. Nu construcția, tensiunea dramatică ori calitatea dialogurilor, cît precizia atacului și mai ales înțelegerea surprinzătoare a evenimentelor, de care a dat dovadă autorul, conferă piesei valoare.

[130] Cum o numește însuși autorul într-o notă la ediția din 1880.

[131] Interesant este că I. Dimitrescu, în ediția a II-a, din 1880, a piesei, scoasă deci cu mai bine de 30 de ani după revoluție, cînd evoluția politică postrevoluționară a burgheziei îi putea conferi o mai limpede înțelegere a evenimentelor decît în toiul desfășurării lor, introduce oarecare modificări față de versiunea inițială.

[132] Actul al II-lea, scena a V-a.

Costache Caragiale

5. Fost elev al școlii de mimică și declamație de la Filarmonică, Costache Caragiale păstrează nealterată concepția în virtutea căreia arta oferă oamenilor oglinda realității, îi ajută să distingă bunul de rău. El menține și apără și în domeniul dramaturgiei tradițiile înaintate și sensul combativ ale artei, promovate la timpul ei de Filarmonică. E de la sine înțeles însă că raportarea o face la fapte caracteristice epocii în care începe să scrie; folosirea actualității imediate drept izvor de inspirație și motiv tematic constant trădează o identitate de vederi cu *Dacia literară*.

În opera dramatică a lui Costache Caragiale dominantă este satira. Cu un simț avizat al actualității, C. Caragiale, în comediile sale, se adresează epocii și oamenilor cu dorința limpede de a-i influența. Piesele sale aduc în scenă vicii ale societății vremii, într-o perioadă de rapide schimbări economice și sociale: caracterul părtinitor, antinațional al cîrmuirii în problema — scumpă lui C. Caragiale — a teatrului (sceneta într-un act *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*, 1844 [133]); parvenitismul, fenomen caracteristic unei noi pături sociale care aspiră să ajungă protipendadă, rușinea deplasată pentru originea umilă și dorința de a părea altceva, apoi înstrăinarea saloanelor, goana după « rafinamentul » Apusului, procesul de cosmopolitizare (comediile în cîte două acte: *Îngîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sînt*, 1846 [134] și *O soaré la mahala sau Amestec de dorințe* — 1847 [135]); furia jocului, cursa după înavuțire (comedia într-un act *Doi coțcari sau Feriți-vă de răi ca de foc*, 1849 [136]). Costache Caragiale subliniază de fiecare dată, atunci cînd zugrăvește critic aspecte negative ale societății vremii, că nu e vorba de cazuri nici izolate [137], nici măcar locale [138]; generalizarea pe care spectatorii erau îndemnați a o face de pe urma pieselor n-a fost de mică însemnătate în atmosfera de nemulțumire a acelor ani. Succesele comediilor sale ca spectacole au dovedit că publicul era din ce în ce mai dispus să fie interesat de tipuri contemporane.

C. Caragiale a avut meritul de a fi clintit ideile preconcepute despre întîietatea și atotputernicia boierimii. Satira este împotriva boierimii (vezi bătrînul reacționar îngiubelat

[133] Piesa prezintă străduințele lui Caragiale de a înjgheba o repetiție pentru a putea da, în aceeași seară, o reprezentație; greutățile întîmpinate, ocuparea sălii în cea mai mare parte din zi de trupele străine; neconștiinciozitatea profesională a actorilor; capriciile interpretelor și, mai cu seamă, ignoranța și pofta de cîștig ale directorului străin; în sfîrșit, fragmentar, repetiția însăși, cu directivele și sugestiile de joc ale lui Costache Caragiale *(O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*, în *Primii noștri dramaturgi*, p. 151—178).

[134] Tot cîntîndu-și « cucoană sînt, cucoană sînt / nu-mi curăț casele, / nu-mi spăl nici vasele / cucoană sînt, cucoană sînt, / salon făcutu-mi-am, / cucoană sînt » (actul I scena a III-a), Ancuța, plăpumăreasa îngîmfată, s-a și convins de autenticitatea « boieriei » ei. Noroc că, spre binele tuturor, chir Pencu plăpumarul, a cărui vigilență e întreținută de Stoian, calfa sa, veghează și pune ordine în casă, astfel încît nepoata Ileana nu cade în cursa vînătorilor de zestre Petrache și Anghelache, ci, așa cum era destinat, se mărită cu Stoian *(Îngîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sînt*, în *Primii noștri dramaturgi*, p. 223—256),

[135] *O soaré la mahala* este comedia demascării veleităților imorale, pornirilor capricioase și despotice ale coanei Măndica, îndrăgostită de curtezanul fiicei sale vitrege, demascare pusă la cale de soțul său Anastase, ajuns la capătul răbdării. În același timp este și povestea țesăturii unor dorințe variate, care se încalcă unele pe altele: Măndica îl iubește pe Jean, Jean pe Arghiriță, Arghiriță s-ar mărita după voia inimii cu Jean, tată-său ar voi să o dea de nevastă lui Zamfirache, chir Ștefan năzuiește să ajungă boier, Eftimie duce dorul altor vremi, cînd, în urma beilicului turcesc, putea jecmăni în voie pe țărani, Ion vrea să nu mai fie slugă la stăpîn, în sfîrșit, fiecare dorește altceva, de unde și celălalt titlu al piesei *Amestec de dorințe (O soaré la mahala sau Amestec de dorințe*, în *Primii noștri dramaturgi*, p. 179—222).

[136] Burdicescu și Nicolae se dau, primul, drept proprietar mosier cu stare, al doilea drept sluga primului și se introduc în casa rachierului Andricu din Focșani, încurajați de binevoitoarea primire a coanei Măndica, spontan cucerită de acești « oameni de lume ». Cei doi pungași-coțcari, care nu sînt la prima lor ispravă, ci « lucrează » în tovărășie de vreo cîțiva ani, după un plan bine organizat (cînd la Iași, cînd la București, trecînd alternativ unul drept stăpînul celuilalt, măsluind cărțile de joc, folosind bărbi și mustăți false), sînt însă de data aceasta prinși asupra faptului. Înfierați cu violență cu acest prilej sînt excrocii sclivisiți, îndrăzneți, lipsiți de scrupule, care, din păcate, se regăsesc pretutindeni *(Doi coțcari sau Păziți-vă de răi ca de foc*, în *Primii noștri dramaturgi*, p. 257—268).

[137] « Nicolae: . . . Că d-alde noi lumea e plină ! » *(Doi coțcari*, scena a XIII-a).

[138] « Coțcarii » au cîmp deschis în toată țara: « au întins plasa » (scena a VI-a) și pe pămîntul Moldovei, și pe cel al Munteniei.

Eftimie, cel trecut la arhondologhion, care deplînge timpurile noi cînd nimeni nu se mai dă în lături la trecerea boierului — actul al II-lea, scena a II-a, din *O soaré la mahala* —), dar se dublează cu satira împotriva carierismului și mimetismului unor exemplare burgheze corupte, aflate sub atracția prestigiului boieresc: « boierii de mahala» (chir Ștefan, coana Măndica — *O soaré la mahala* — sau Ancuța, Ileana — *Îngîmfata plupumăreasă* —, Măndica — *Doi coțcari* —). Și pentru ca nici o confuzie să nu persiste, există în fiecare din piese o replică pozitivă, întrupată în personaje echilibrate, aparținînd de cele mai dese ori unei categorii sociale care intră pentru prima dată pe scenă: micii meseriași, mica burghezie. Desigur că prezența acestei lumi în piesă exprimă un punct de vedere progresist, dar care nu depășește atitudinea critică în sensul neacceptării orînduirii existente. Aria finală, în comedia *Îngîmfata plăpumăreasă*, conține zicala acomodantă, care se împacă cu situații date: « Să nu ne întindem mai mult decît ne este plapoma»; aceasta s-ar putea interpreta ca fiind adoptată mai degrabă din nevoi scenice, în legătură cu profesia personajului central, dacă n-ar fi întovărășită de amintirea fabulei lui La Fontaine: « / S-au umflat o broască odată / Pe un bou ca să ajungă, / Dar plesni sărmana-ndată, / După o trudire lungă. / Ca să nu pățim ca dînsa / Să păstrăm această zisă: / Să ne măsurăm plăcerea / Numai cît ne e puterea». Oricum, finalitatea demascatoare, asupra căreia nu există îndoială — căci Costache Caragiale este însuflețit de ideea de a corecta, prin contribuția sa dramatică, o stare de lucruri —, reprezintă unitatea producțiilor sale.

În dramaturgia lui C. Caragiale, piesa *O repetiție moldovenească* ocupă un loc aparte; nu pentru că n-ar ține de domeniul satirei: e vorba tot de critica unei injuste organizări — de care, eufemistic, sînt făcute vinovate « împregiurările» [139] — în administrarea teatrală, de data aceasta. Valoarea de document a piesei n-a scăpat lui Mihail Kogălniceanu, care a publicat, prefațîndu-l, textul ei. Dar piesa nu e numai un protest, ea depășește hotarele satirei căci în același timp, în dialogurile ei colorate, pline de vioiciune, cuprinde și expresia crezului artistic al celui care a fost unul dintre ctitorii teatrului nostru profesionist. Dînd indicații actorilor în cursul repetiției pentru felul în care vor trebui să joace, C. Caragiale emite idei dintre cele mai valoroase privind necesitatea unei atente observații a realității, ca și capacitatea înțelegerii juste a acestei realități.

O repetiție moldovenească este o compunere neobișnuită pentru că autorul nu mai recurge la intermediul ficțiunii, nici unul dintre personaje nu este închipuit, interpret și personaj sînt una și aceeași persoană: apar în scenă C. Caragiale, C. Greceanu, Sterian, Macé, Teodoru etc., reprezentînd pe C. Caragiale, C. Greceanu, Sterian, Macé, Teodoru, adică actorii romîni care, la începuturile teatrului național, au jucat în condiții umilitoare de concurență cu trupe teatrale străine, pe scena teatrului din Iași. Este astfel adus în scenă un aspect din munca specifică a slujitorilor teatrului într-un anumit moment istoric.

Aportul pe care-l aduce Costache Caragiale în evoluția mijloacelor artistice teatrale este însemnat și inegal. Însemnat pentru că, o dată cu dramaturgia lui, caracterul scenic se accentuează și se impune definitiv. Chipul în care sînt individualizate tipurile, gradația evoluției personajelor de-a lungul desfășurării acțiunii (vezi, de pildă, transformarea treptată a umilitului — la început — Anastase *(O soaré la mahala)*, care își dobîndește în final toată autoritatea izvorîtă din conștiința dreptății convingerilor sale) vădesc din partea autorului știința unei bune construcții dramatice, ca și o fină percepere psihologică. Mijloacele artistice pentru a diferența personajele prin limbaj — și trebuie observată intensificarea dialogului —, ca și prin gest, atitudini țin de asemenea de calitățile realiste ale creației dramatice

[139] « M. Macé: Apoi dar cine-i de vină? Caragiali: Ia vezi, aice nu ți-oi răspunde! dar ca să treacă vremea ț-oi zice împregiurările» (scena a III-a) Aceste replici au fost șterse ulterior, probabil la cererea cenzurii.

a lui C. Caragiale, ca și compunerea unor viziuni autentic scenice, în care amănuntele sînt localizate. Tablourile înfățișate înaintea publicului prind viață, autorul-actor dovedind iscusință în tratarea teatrală a situațiilor: și atunci cînd e vorba de reconstituirea unei repetiții, în condițiile într-adevăr eroice în care aveau loc asemenea repetiții (în cea mai mare grabă, întrerupte de nenumărate ori, cu actori neatenți și irascibili, un bărbat pus uneori în situația de a interpreta — cu glas subțiat — rolul actriței absente pentru a putea da replica celorlalți [140]), și, de pildă, cînd, în sceneta din salonul coanei Ancuța, cele două franțuzite, surprinse de Petrache și Anghelache, demonstrează prin gesturi și atitudini că sînt « cucoane» și mimează uzanțe ale unei lumi cu care nu sînt pe picior de egalitate (« Ancuța — Ileana — amîndouă depărtîndu-se fiecare în odaia lor, făcînd complimente exagerate, zic — D-lor, vu es contante, chel bunioară și cu complimente» [141]). Omul de teatru C. Caragiale folosește în *O soaré la mahala* un procedeu teatral încă neîntîlnit pînă atunci în producția originală și anume acțiunea simultană în decoruri simultane: în actul al II-lea, scena e împărțită în două, iar spectatorii pot urmări concomitent diferite întîmplări dintr-una sau cealaltă dintre încăperile prezentate; intervenția unor replicanți dintr-una din scene în dialogul din cealaltă scenă stîrnește haz, după cum e adaptată situației speciale [142].

Acțiunea pieselor este bine condusă, evitîndu-se situațiile neveridice ori confuze. Nu lipsește nici neprevăzutul: tot în *O soaré la mahala*, Jean, dascălul de chitară, constituie acest element de surpriză. Abia cu destăinuirile silit a le face Măndicăi într-una din ultimele scene se dezvăluie bunele și onestele sale intenții (care se puteau totuși bănui, dacă nu ghici, după comentariile și replicile lui, pline de omenie și bun-simț, la relatările lui Eftimie [143]). Prefăcîndu-se monden, afectat și franțuzit, pentru a-și asigura accesul în casa Măndicăi, el urmărește în fond să facă o schimbare de atmosferă la « soarélele» acesteia, să o apere pe Arghirița de influențele nefericite ale salonului mamei sale vitrege.

Comicul rezultă mai ales din respectul preconceput pentru aristocrație al parveniților și din zelul pe care îl pun în căutarea distincției — calitate reală pe care nu o au — sub toate formele: costumele sînt extravagante, banii se cheltuiesc pe bonete, pene, rochii și « burnuze» la « marșandă», interiorul și mobilierul salonului se « modernizează», cucoanele, fie și măritate, trebuie să aibă cîte un curtezan atent în jurul lor. În sfîrșit, limbajul trebuie să fie prețios și afectat, cu cît mai multe expresii franțuzești, care însă, din gura plăpumăresei, de pildă, ies stropșite și prin pronunție, dar și prin lipsa înțelegerii sensului lor. Jocurile de cuvinte nu lipsesc: « chel bunioară! vezi, aci seamănă vreo două cu romînește. Chel, zicem și noi, chel... așadar, la dînșii chelul nu e ca la noi... ha, ha, ha! Chelul lor e cu păr pisemne» [144]. Comicul de limbaj nu se reduce numai la pronunția scîlciată a unor expresii străine sau la transpunerea artificială a unor termeni francezi în romînește [145]. Vorbirea metaforică, îndeobște adoptată de prețioși, încîntă pe jupînesele speriate de distincție, chiar dacă comparațiile sînt vulgare și comune: « Petrache: Se prăjește ca caracuda în tigae de amorul cuconiței. / Ileana: Vezi, vorbă tanilie, mătușică (...) / Anghelache: Mă prăjesc, săracul de mine, ca un purcel la cuptor. / Ileana (mătuși-si): Vezi, n-a zis curat porc, ci mai delicat, purcel...» [146]. Goliciunea de minte a Ancuței și Ileanei le face să cadă în extaz la auzul unor banalități și să nu distingă aceeași frază exprimată într-altă înșiruire

[140] *O repetiție moldovenească*, scena a VI-a.
[141] *Îngîmfata plăpumăreasă*, actul I, scena a VIII-a.
[142] *O soaré la mahala*, actul al II-lea, scena I.
[143] *Ibidem*, actul al II-lea, scenele a II-a și a III-a.
[144] *Îngîmfata plăpumăreasă*, actul I, scena a VII-a.
[145] « Tovarășul meu, vreau să zic amicul meu, i s-a făcut de consortat din ceasul cînd a văzut pe cuconița Ileana...» *(Îngîmfata plăpumăreasă*, actul al II-lea, scena I).
[146] *Ibidem*.

de cuvinte: « Petrache: De-aseară este un veac de cînd nu v-am văzut. / Anghelache: De cînd nu v-am văzut este un veac de-aseară. / Ancuța: Ce se potrivește! (. . .) / Petrache: Ui, madam. Amicia întărește prieteșugul. / Anghelache: Demoazel; ui, prieteșugul întărește amicia. . . » [147]. Beția de cuvinte, sărăcia sensului anunță de pe acum vorbirea lui Rică Venturiano.

Ca procedee dramatice, în afara comicului de cuvinte, se folosește și acela al jocului de scenă: bătăi, smulgerea bărbii false, strănuturi furtunoase, aparteuri cu comentarii, asistarea — nevăzut fiind — la scene revelatoare, întîlnit în mai toate piesele comice ale vremii, la care se adaugă și comicul rezultat din accepția diversă a aceleiași replici de către persoane diferite: « Cucoana Mândica: (...) Acum, la ispas, împlinesc douăzeci și opt și intru în douăzeci și nouă. / Nicolae: Uite, să-ți spun drept, pe sufletul meu, cuconiță, nu arătați de vîrsta asta» (într-adevăr, e cu mult mai bătrînă)» [148].

Inegalitatea mijloacelor artistic-teatrale ale lui C. Caragiale apare mai cu seamă în mînuirea ironiei și umorului, în caracterul ieftin al unor mijloace comice, în trivialitatea — pe nedrept considerată sursă comică — a unor termeni, expresii și calambururi. Aceste deosebiri calitative se pot, desigur, înțelege, dacă le raportăm la truda căutării unui nou limbaj artistic a unuia dintre primii noștri dramaturgi. Tot astfel — raportată la epoca începuturilor teatrului nostru — trebuie înțeleasă și acea transparentă expunere a caracterelor morale, care însoțește comediile lui C. Caragiale: de la început, încă din prima scenă a piesei *O soaré la mahala*, de exemplu, spectatorul ia cunoștință de opoziția conului Anastase față de excesele financiare și de modul de viață extravagant ale fiicei și soției sale, preocupate numai de « mascaralîcuri » și neîncetat îngrijorate să fie în pas cu vremea. Cuvintele tînărului Grigore, în *Doi coțcari*, « urăsc din suflet pe toți mișeii, pe toți vagabonzii, pe toți șarlatanii. . . » [149] îl definesc în mod hotărîtor ca apărător al moralei și cinstei. În construirea personajelor care întrupează morala pieselor se simte un exces de demonstrație, care trădează o subestimare a posibilităților de concluzii ale publicului și slăbește într-o oarecare măsură prezentarea complexă a caracterelor. Este o tendință didacticistă, care are în vedere și inexperiența publicului, în concordanță însă în primul rînd cu felul cum a conceput omul de teatru arta, cum a înțeles să subordoneze toate mijloacele artistice funcției educative a scenei, pentru a da cît mai multă forță demonstrației.

Cercetarea începuturilor dramaturgiei originale, de la primele sale manifestări către cele mai tîrzii, permite surprinderea progresului treptat pe care aceste opere de debut îl înregistrează în procesul de constituire a genului dramatic. Primele se mărginesc să povestească o întîmplare care a avut loc în afara scenei, ultimele încep s-o pună în scenă, intensificînd fabulația, urmărind pas cu pas acțiunea, reprezentînd gesturile și mimica personajelor în momente succesive, dezvoltînd dialogul. Elementele constitutive ale piesei de teatru: personajele dramatice, intriga și acțiunea, conflictul se conturează din ce în ce mai precis, se încheagă o structură dramatică teatrală. E de la sine înțeles însă că, pentru moment, calea aleasă e cea mai ușoară, elementele de dinamică sînt exterioare, pitorești, pe scenă se oferă o acțiune agitată, cu reveniri și suprapuneri, peripeții variate, lovituri de teatru, bătăi, *qui pro quo*-uri, o intrigă care adesea nu e motivată interior, în sfîrșit aglomerări de personaje. Scriitorii începuturilor nu trebuie cercetați cu exigențele unei alte sensibilități decît aceea a epocii lor. Arta dramatică implică un meșteșug și acest meșteșug o ucenicie, o inițiere, o formație, care, în condițiile lipsei de experiență a literaturii dramatice, abia se

[147] *Îngîmfata plăpumăreasă*, actul al II-lea, scena I.
[148] *Doi coțcari*, scena a IV-a.
[149] *Ibidem*, scena a VIII-a.

întreprind. Cu timpul se va ajunge la o viziune estetică proprie, de la dispersare la concentrarea și echilibrul mijloacelor, la precizie și simplitate în funcționarea mecanicii teatrale.

În etapa de început a dramaturgiei noastre, creșterea se urmărește mai ales pe planul lărgirii ariei de cuprindere și mai puțin printr-o pătrundere în adîncime. Mult mai multe aspecte sociale intră în orbita inspirației comice și, prin stările de bună dispoziție pe care le creează, dau de gîndit. Personajele satirizate se înmulțesc, nu mai sînt numai tipurile de străini cu vorba scîlciată care populau jocurile soitarilor; apar pe scenă, adesea prin procedee artistice bazate pe exagerarea conștientă, pe caricatură, alte tipuri, locale: boierul fudul, boierul demagog, burghezul îmbogățit, negustori lacomi, femeia ușuratică, parvenitul amator de distincție, poetul declamator, aventurierii, funcționarul corupt etc. Personajele prind viață scenică, își impun o prezență, ceea ce în teatru reprezintă un efect fundamental; existența personajului condiționează însăși existența operei de teatru și asigură și menține impresia vieții pe scenă.

Extinderea domeniului de inspirație nu trebuie înțeleasă doar cantitativ; fenomenele înregistrate de literatura dramatică devin, din izolate și de interes limitat, tipice pentru realitatea zugrăvită într-o anumită etapă istorică. Dramaturgia dezvoltată sub semnul *Daciei literare*, de pildă, redă un moment din viața societății autohtone în prima jumătate a secolului trecut, caracterizat prin invazia burgheziei în citadela boierească, prin forțarea ușilor boierești de către vigoarea nouă a negustorimii. Această lume de noi stăpîni, arogantă și îngîmfată, sclavă a unei anumite opinii publice și obsedată de ideea de a impune, e surprinsă într-o perioadă de înflorire a unei prețiozități cosmopolite. Contrastul dintre aparența pretențioasă și esența interioară — sursa comicului — e un contrast real, oglindind adevărul vieții; opera dramatică se supune exigențelor veridicului. O atitudine anticosmopolită nedesmințită — notă distinctivă a tinerei dramaturgii originale, ca una din formele de exaltare patriotică și afirmare națională, fie în comedie, fie în evocarea istorică — imprimă înfățișării societății romînești un pronunțat caracter protestatar. Rîsul, cu toate că se oprește mai cu seamă la suprafață, la aspectele exterioare, fără să scruteze cauzele, supune totuși societatea unui examen critic. Intensitatea și siguranța atacului împotriva tendințelor de înstrăinare fac ca aceste opere dramatice să rămînă încă tinere și emoționante pentru noi, care sîntem departe de spiritul care a însuflețit pe creatorii lor.

Constatarea că aceeași galerie de personaje revine drept obiectiv satiric și se perindă în repetate rînduri în multe piese aparținînd aceleiași perioade demonstrează, pe de o parte, existența reală, istorică a acestor tipuri, pe de altă parte comunitatea de vederi care caracterizează o generație de scriitori, uniți prin aceleași țeluri patriotice. În același timp, autenticitatea autohtonă a tipologiei este cel mai bun argument în probarea originalității dramaturgiei originale aflate în prima fază a carierei sale. Legături trainice de rudenie unesc între ele personajele literaturii dramatice a secolului trecut, chiar dacă acestea reprezintă trepte de evoluție artistică diferite; adesea, pentru a găsi antecedentele lui Jorj din *Ortonerozia*, ale Ziței din *O noapte furtunoasă* — pentru a nu numi decît două dintr-o vastă familie de personaje — trebuie să te reîntorci la « franțuzite », să revezi « îngîmfata plăpumăreasă », pe « Gahița », pe tînărul Costachi « cu plete lungi și minte scurtă ». Faptul că eroii lui Alecsandri, de pildă, au avut în chip evident atîția descendenți literari dovedește o putere de germinație pe care n-ar fi avut-o dacă realizarea lor nu era alimentată permanent de un material de viață autentic, verificat.

Un aspect interesant al tinerei dramaturgii romînești este numărul mare — păstrînd proporțiile bineînțeles — de roluri feminine pe care le oferă; de ce atunci cînd se ridiculizează mania semicivilizației se aleg mai ales femei? Și această trăsătură se leagă de o realitate a vremii: femeile, după cum au consemnat contemporanii, se entuziasmau mai

repede decît bărbaţii şi uneori fără măsură, cînd era vorba să fie introdusă vreo inovaţie; ele erau primele primitoare şi răspînditoare ale unei mode noi, adesea fără a filtra prea mult necesitatea adoptării ei. Pe cînd bărbaţii mai purtau încă işlice şi vorbeau grecește, primele «preţioase» învăţaseră franţuzește, cîntau la clavir şi îşi închipuiau cu candoare că au devenit sîmburele împrejurul căruia se grupau ideile viitorului. Ridicolul acestei situaţii, caracteristice — se vede —, n-a scăpat autorilor dramatici.

Trecînd peste inconsecvenţe, peste limite, uneori peste lipsa de posibilităţi de susţinere artistică, textele dramatice din prima jumătate a secolului au contribuit la cimentarea unei solidarităţi profesionale a slujitorilor teatrului romînesc. Totodată trebuie observat că ele au pus în circulaţie direcţii tematice care se statornicesc în literatura originală din secolul al XIX-lea. Combaterea aberaţiilor lingvistice (ale teoriilor «ciuniste» ale lui Aron Pumnul sau ale încercărilor de italienizare ale lui Eliade), osîndirea înstrăinării, a atitudinilor retrograde, refractare progresului, ridiculizarea aspiraţiei spre parvenire şi a preţiozităţii, evocarea faptelor de vitejie din istoria naţională, ca şi a unor anumite perioade istorice, cu intenţie aluzivă la prezent, aducerea pe scenă a mediului sătesc, a ţăranilor, folosirea elementelor de folclor, de basm popular în cuprinsul piesei de teatru se vor regăsi de acum încolo în mod constant în dramaturgia noastră, dar ele îşi au obîrşia încă în primele texte dramatice originale.

Capitolul al VIII-lea

ARTA SCENICĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

O privire generală asupra începuturilor artei scenice la noi în ţară constată integrarea acestora în ansamblul celorlalte fapte de artă în curs de constituire, în procesul general de dezvoltare a culturii romînești din prima jumătate a veacului trecut. Caracterul militant al acestor începuturi, apropierea de modelele realităţii şi dezideratul veridicităţii în interpretare, ca şi tendinţa de a reprezenta o tematică specific naţională se recunosc astfel ca direcţii principale de evoluţie a literaturii şi artei romînești în această perioadă, după cum preocuparea de însuşire a tehnicii şi măiestriei scenice se înscrie în efortul general al creatorilor noştri de asimilare a modalităţilor înaintate de expresie artistică ale epocii. Este necesar în acest sens să se sublinieze nivelul general diletantist la care se păstrează arta teatrală romînească pînă către jumătatea secolului trecut şi faptul că, în afara realizărilor artistice ale lui C. Aristia şi C. Caragiale, aprecierile care se fac au în vedere în primul rînd recomandările de program, ideile despre teatru ale animatorilor din această perioadă şi mai apoi creaţia scenică efectivă de ansamblu. Este necesar de asemenea să se sublinieze că, în afara nivelului general de pregătire a actorului, dezvoltarea artei scenice la noi în ţară a fost condiţionată nemijlocit de gradul de dezvoltare a limbii şi de factura dramatică a repertoriului interpretat, şi deopotrivă de stadiul de evoluţie a gustului estetic, de necesităţile de cultură ale publicului din această perioadă.

Pe calea profesionalizării artei scenice la noi în ţară, se trece astfel de la etapa deprinderii meşteşugului artistic la aceea a definirii unor valori artistice naţionale, la profilarea unor stiluri de interpretare proprii, a unei şcoli de artă teatrală romînească orientată spre realism.

Arta teatrală la data înfiinţării Şcolii filarmonice

1. Rezultat necesar al unor acţiuni politice şi culturale pregătitoare şi al unor preocupări artistice susţinute, arta noastră teatrală se naşte pe baza unui program stabilit, în procesul său de constituire istorică urmărindu-se un anumit îndreptar, sarcini ideologice şi modalităţi de expresie scenică îndeajuns de bine precizate.

În *Hamburgische Dramaturgie* (1767—1769), Lessing spunea despre teatrul naţional german al vremii lui: «... Avem actori, dar nu avem o artă a actorului», teoria artei

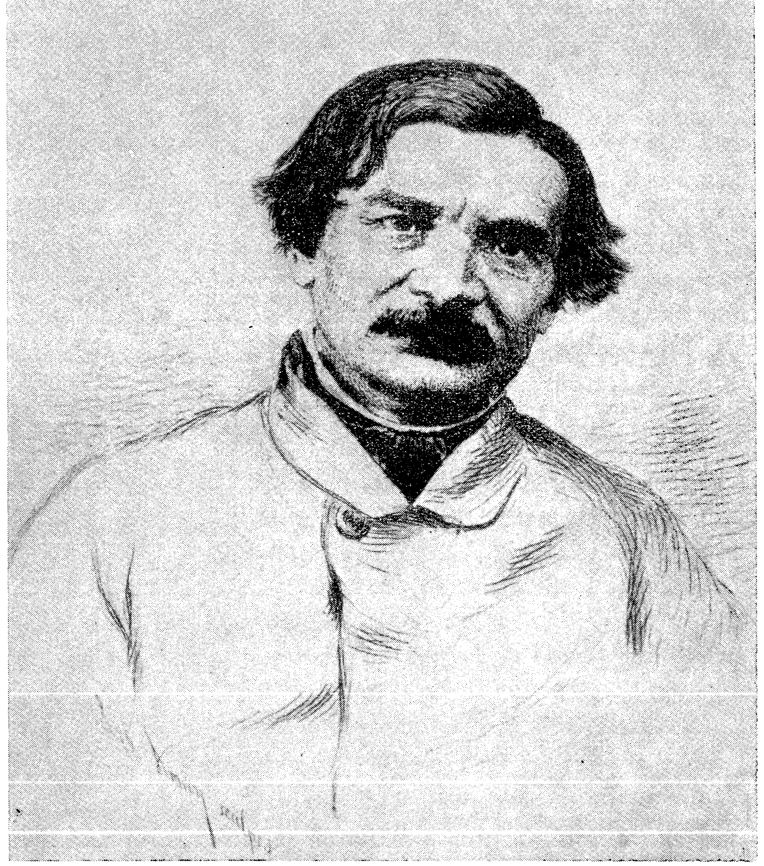


Fig. 178. — I. E. Rădulescu — portret de T. Aman.

lui »[1]. La noi, lucrurile au stat dimpotrivă. Prin contactul cu cultura europeană, au existat din capul locului idei generale despre teatru și arta scenică, și mai apoi actori și artă interpretativă [2]. În vederea formulării programului artistic de la Filarmonică și a organizării mișcării teatrale la noi în țară, important a fost ca aceste idei să fie acomodate necesităților de cultură, luptei de făurire a teatrului nostru național și ca, prin apropierea de modelele consacrate ale timpului, să se definească propriul nostru limbaj artistic, propriile noastre mijloace de creație.

Așa se face că, în pregătirea tinerilor actori romîni intră deopotrivă idei din *Arta poetică* a lui Boileau și din critica lui Laharpe, din doctrina luministă a lui Voltaire, ca și din programul — revoluționar pentru acea dată — al romanticului Hugo cu privire la dramă și la arta interpretativă. Așa se explică cum, în numai cîteva decenii, pe scena națională, în orientarea ei generală spre realism, sînt parcurse stiluri diferite de joc, condiționate bineînțeles de concepția operelor dramatice, de factura estetică a repertoriului jucat în această primă perioadă din istoria artei noastre teatrale. Nu poate fi înțeleasă rapida dezvoltare a acestei arte în țara noastră în etapa dată decît raportînd-o la nivelul general de evoluție la care ajunseseră ideile despre teatru și practica artei scenice în celelalte țări, decît situînd-o în contextul general al mișcării teatrale europene în epoca amintită.

La data înființării Filarmonicii, istoria teatrului universal consemnase faima unor mari personalități artistice, ca Garrick, Iffland sau Talma; prin Voltaire se afirmase cu autoritate o nouă concepție asupra tragediei; Lessing [3] și Diderot [4] își cristalizaseră principiile estetice în studii de circulație europeană; J. J. Engel [5] și A. Morocchesi [6] codificaseră la rîndul lor, în manuale severe, limbajul gestului și al mimicii teatrale, iar asupra declamației și artei scenice în general își făcuseră apariția numeroase lucrări de specialitate [7]. Preocupările devin tot mai insistente acum în a orienta arta teatrală către o metodică riguroasă, definind astfel precis conținutul profesiunii de actor și scoțîndu-l din sfera arbitrarului și a improvizației.

Problema pregătirii actorului romîn în cadrul Școlii filarmonice, a deprinderii meșteșugului artistic e legată deci de conceptul general asupra artei actorului în epocă și pentru a

[1] G. Lessing, *Werke*, vol. VI, Stuttgart, 1869, p. 451.

[2] Vezi Statutul Societății literare de la București din 1827, și pregătirile pentru inițierea și încuviințarea oficială a unui teatru romînesc, consemnate în *Curierul romînesc* din 24 iulie 1830 și 11 ianuarie 1831. De asemenea lecțiile de declamație ținute de Aristia la Sf. Sava și în casa lui Cîmpineanu (1832) și, în sfîrșit, *Programul Societății filarmonice*, publicat în *Curierul romînesc* din 7 ianuarie 1834, care expune, în afara măsurilor privind organizarea și scopurile școlii, și o seamă de indicații teoretice în legătură cu arta declamării.

[3] G. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburg, 1867—1869.

[4] D. Diderot, *Le paradoxe sur le comédien*, Paris, 1770.

[5] J. J. Engel, *Ideen zur einer Mimik*, Berlin, 1785.

[6] A. Morocchesi, *Lezioni di declamazione*, Florența, 1832.

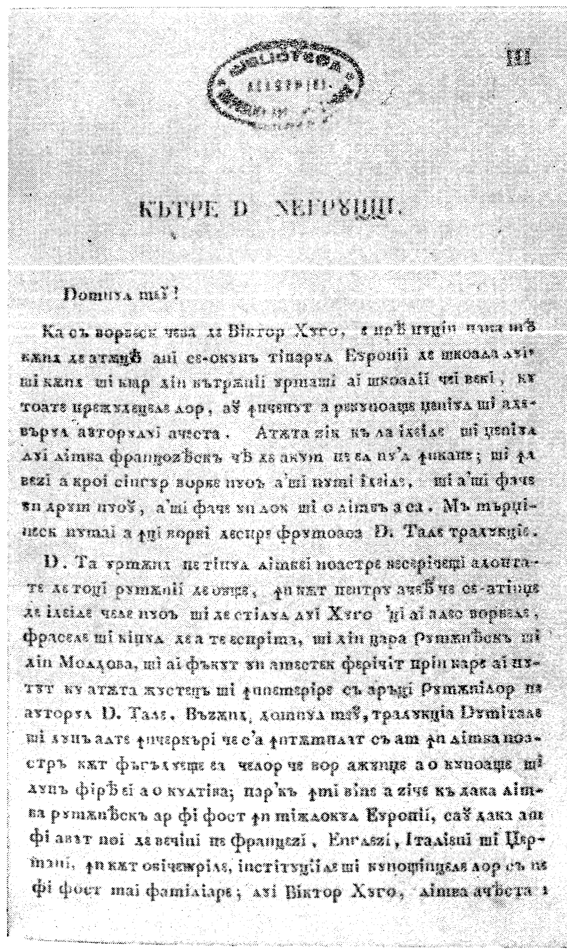
[7] Dintre cele mai cunoscute lucrări referitoare la arta actorului în secolul al XVIII-lea: Fr. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, 1738, și *L'Art du Théâtre*, Paris, 1750; R. de Sainte-Albine, *Le comédien*, Paris, 1741; Claude J. Dorat, *La déclamation théâtrale*, Paris, 1766.

stabili orientarea pe care o capătă prima noastră formă de învățămînt artistic-teatral sînt necesare cîteva considerații asupra înțelesului atribuit noțiunii de *artă scenică* la acea dată.

Este cunoscut pe întreg parcursul secolului trecut prestigiul teatrului francez și forța de expansiune a ideilor acestui teatru în lume. Este știut de asemenea că, începînd cu clasicismul secolului al XVII-lea, arta teatrală franceză s-a redus la arta actorului și arta acestuia la arta declamației. De aici marea importanță a acelui *l'art de dire*, caracterul retoric al teatrului francez, marea importanță acordată tiradei, stilul melopeic și umflat în care se reprezenta tragedia clasică. De aici orientarea întregii mișcări teatrale în Europa în această perioadă, practica efectului sonor, etalarea mimicii excesive și a gestului poncif [8]. Față de aceste procedee rutiniere, față de plaga mimetismului vocal și față de trădarea în esență a artei actoricești, prin această falsă accepție dată declamației, reforma introdusă de marele actor Talma (1763—1826) în arta scenică franceză, pe linia orientării acestei arte spre adevăr, atît în interpretare cît și în costum și decor, își are semnificația ei istorică. E necesar să se arate reacția lui Talma față de maniera de interpretare a timpului pentru că intervenția sa întregește tabloul opiniilor despre teatru în epocă, dar mai ales pentru că, sub înrîurirea

[8] Se știe, de pildă, că la începutul secolului trecut în Rusia, înainte de apariția lui Scepkin, arta scenică consta « în cea mai artificială declamație, cuvintele erau mai mult strigate decît spuse și însoțite de nenumărate gesturi, și că la sfîrșitul fiecărui monolog actorul pornea spre culise ținînd invariabil brațul drept ridicat în sus ». (A. P. Klincin, *M. S. Scepkin*, București, 1955, p. 11). Se cunoaște de asemenea, la aceeași dată, « exactitatea puerilă a gestului » la actorii italieni care-și aplică cu putere mîna pe inimă de cîte ori e vorba să-și exprime scenic afecțiunea sau desperarea (Aristippe, *Théorie de l'art du comédien*, Paris, 1826, p. 62); sau, la fel, e cunoscută poziția clasică a actorului francez care-și declama tirada « cu piciorul dus înainte și pumnul în șold » (H. Bidou, *Le Théâtre à Paris au XVIII-e siècle*, p. 121).

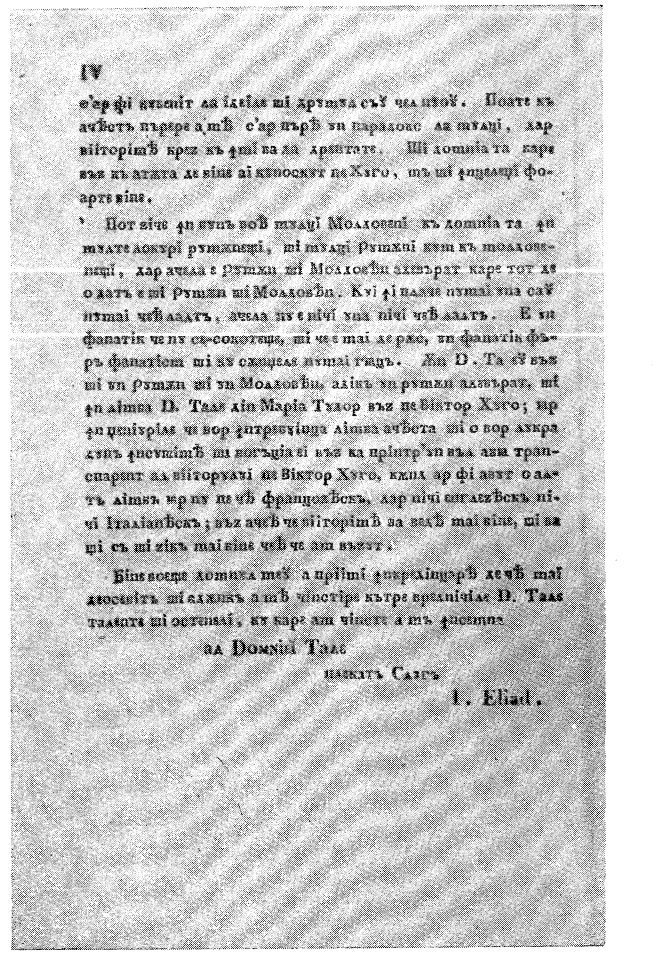
Fig. 179. — Scrisoarea lui I. E. Rădulescu către C. Negruzzi, traducătorul piesei Maria Tudor *de V. Hugo (1837).*



III

КЪТРЕ Д. НЕГРУЦЦИ.

Домнуле мѣу!



IV

ал Домниеі Тале

плекат слугъ

I. Eliad.

Fig. 180. — C. Aristia — portret de C. Dupré (1824).

acestui mare actor al revoluției franceze, Aristia și-a definit concepția sa despre teatru, și, într-o anume măsură, sistemul său de joc. Reiese clar că Talma considera «impropriu cuvîntul declamație pentru a defini arta actorului» din chiar mărturisirile sale în *Collection des mémoires sur l'art dramatique*[9]. Acest termen, care indică cu totul altceva decît vorbirea naturală, a dat adesea o direcție greșită studiului tinerilor actori: «... Pentru că, în fond, a declama înseamnă a vorbi așa cum nu se vorbește, înseamnă a vorbi cu emfază, monoton, cu tărăgăneală afectată»[10]. E limpede deci că artistul nu are nimic comun cu accepția generală la acea dată asupra declamației și că, mai mult chiar, pledînd pentru jocul simplu și firesc, cere actorilor «să muncească pentru a deveni naturali, să facă studii profunde asupra naturii umane», dar să evite, bineînțeles, pericolul de a deveni comuni sau triviali[11].

În primele decenii ale secolului trecut, în continuarea ideilor lui Diderot, tratate de teorie a artei actorului pun în discuție cu tot mai multă fermitate problema studierii modelelor din natură ca sursa cea mai fecundă a artei actoricești și problema observației reci ca trăsătura esențială a acestei arte, ca lege fundamentală a dobîndirii de cunoștințe, considerînd adevărul și frumosul drept principale obiective în dezvoltarea artei teatrale.

[9] F. J. Talma, *Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, 1825, p. VI.

[10] *Ibidem.*

[11] *Ibidem*, p. XIX.

Fig. 181. — Eufrosina Popescu-Vlasto — portret.

Pe de altă parte, autoritatea cu care romantismul se impune în epocă subliniază tot mai insistent «în numele naturii, al adevărului și al liberei inspirații»[12], necesitatea artei de a se apropia de viață și de a oglindi cît mai veridic și mai cuprinzător sufletul omenesc. În istorica prefață la *Cromwell* (1827), veritabil manifest împotriva doctrinei clasice, Victor Hugo, concepînd drama «ca o oglindă care reflectă natura», propune printre principalele obiective ale teatrului romantic acordul istoric cu datele realității[13].

Exista deci în epocă o vizibilă preocupare pentru restaurarea gustului în materie de artă teatrală, o tendință susținută de îndrumare a interpretării actoricești spre *adevăr* și *natural*, direcție de bază, după cum se va vedea, de-a lungul procesului de formare a artei scenice românești.

2. *C. Aristia și principiile de creație la Filarmonică*

Tragedia înțeleasă ca școală a virtuții și actorul ca predicator laic, depozitar al unor înalte funcții publice, sînt idei care răspund intereselor primordiale ale teatrului românesc în curs de constituire și care se vor regăsi, sub formulări diferite, în toată presa timpului, formînd cheia de boltă a întregii activități artistice la Filarmonică. Aici, prin

[12] Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris 1864, p. 33.

[13] *Ibidem.*

C. Aristia [14], se pun bazele unei puternice tradiții militante în arta noastră scenică. Legat de realitățile istorice ale momentului, de nevoia de a transmite prin intermediul scenei idei menite să zdruncine tirania și asuprirea feudală, teatrul devine, în concepția celor de la Filarmonică, un mijloc de puternică zguduire a conștiințelor, de exaltare a simțului cetățenesc și patriotic.

Pătrunși de mesajul mobilizator al pieselor lui Voltaire și Alfieri, tinerii actori se identifică cu personajele interpretate și își exprimă astfel cu putere propriile lor convingeri politice, propriul lor protest împotriva ordinii sociale existente. Dar misiunea lor, în primul rînd, era să comunice cu aceeași forță și spectatorilor ideile pieselor și caracterul înălțător al eroilor interpretați, să creeze prin jocul lor o comuniune patetică între scenă și sală, să anuleze distanțele, să aducă spectatorii la același numitor de emoție cu ei. Se făcea simțită deci necesitatea unor mijloace de expresie potrivite, a unei metode de creație capabile să facă din personajele prezentate modele vii, puternic conturate, exemple demne de urmat. De aici, necesitatea interpreților de a supradimensiona eroii, violentînd chiar sensibilitatea spectatorilor, de a pune în prezentarea acestor personaje propria lor înflăcărare, propriul lor bagaj de efervescență și elan revoluționar.

Și, în legătură cu această concepție asupra artei, poate nicăieri în istoria teatrului nostru nu-și găsesc aplicare mai bine ca aici ideile lui Bielinski: «... Este lipsită de viață o operă de artă, dacă ea zugrăvește viața numai pentru a o zugrăvi, fără nici un impuls subiectiv puternic, care să-și aibă izvorul în ideea predominantă a epocii, dacă ea nu e un strigăt de suferință sau un ditiramb de entuziasm, dacă ea nu este o întrebare sau un răspuns la o întrebare» [15]. De aceea, este necesar să se insiste în acest sens pe relațiile dintre actor și public, pe necesitatea înțelegerii faptului de artă legat obligatoriu de reacția omului din sală. E greu de înțeles astăzi ca «artistic» stilul de joc al Filarmonicii și marea lui eficiență educativă, dacă nu încercăm să reconstituim în epocă starea de spirit, interesul, necesitatea artistică cu care spectatorul acelei vremi venea la teatru.

Estetica modernă admite mai greu ca laudă afirmația că jocul tragic al lui Aristia, cu ocazia unei reprezentații la Atena, «într-atît a speriat pe cucoanele Eladei renăscute, încît unele au leșinat» [16], sau că elevul acestuia, tînărul C. A. Rosetti, a interpretat rolul lui Egist «cu o ferocie atît de naturală, încît a înspăimîntat pe public și chiar pe profesorul său» [17], sau că Ion Curie, în *Saul*, a jucat cu atîta foc, încît a leșinat cînd a venit să mulțumească la aplauze [18]. Așadar, emoție pînă la pierderea cunoștinței și putere de impresionare pînă la a înspăimînta. Dar toate acestea pentru că exista un public care se lăsa înspăimîntat, cucerit de reprezentația de pe scenă, «care cerea prin manifestări zgomotoase reproducerea spectacolelor» [19].

[14] C. Aristia (Costache Chiriacos Aristias, 1800—1880), născut la București (sau, după alții, la Constantinopol), urmează școala grecească de la Măgureanu și în anul 1817 ia parte la reprezentațiile de teatru organizate de domnița Ralu în palatul domnesc. E trimis de aceasta la Paris să studieze declamația și între anii 1818 și 1821 activează ca protagonist, cu mare succes, în teatrul de la București. Participant la «zavera» din 1821, suferă exilul și mai apoi, întors în țară, devine profesor de limba franceză la Sf. Sava. Însuflețit de ideea patriotică a înființării unui teatru național românesc, ține cu elevii acestei școli lecții de declamație poetică și, în casa lui Cîmpineanu și în sala lui Andronache, pe str. Sărindar, pregătește împreună cu aceștia piesele *Mahomet* și *Zaira* de Voltaire, *Iunius Brutus* și *Oreste* de Alfieri, scene din *Amphitryon* și *Avarul* de Molière. Exponent strălucit al culturii noastre naționale din prima jumătate a secolului trecut, alături de I. Eliade, desfășoară, așa cum se va vedea, în cadrul Filarmonicii și ca principal «mădular» al ei, o pasionată activitate de profesor de declamație, actor, regizor și traducător, imprimînd artei noastre scenice caracterul unei arte legate direct de frămîntările poporului și conferind actorului demnitatea unei înalte misiuni sociale. Șef al Gărzii naționale în revoluția de la 1848, C. Aristia rămîne în istoria teatrului nostru ca un prim și luminos exemplu de artist-cetățean.

[15] V. Bielinski, *Textes philosophiques choisis*, Moscova, 1948, p. 357.

[13] Cf. *Dacoromania*, an. V, 1927—1928, p. 562.

[17] N. Filimon, *Opere*, vol. I, București, 1956, p. 213.

[18] D. C. Ollănescu, *Societatea filarmonică*, în *Literatură și artă română*, nr. 2, 1898, p. 94.

[19] N. Filimon, *op. cit.*, p. 214.

Și totuși, ceea ce rămîne inefabil, ireversibil în reconstituirea fenomenului teatral dintr-o epocă trecută nu este atît actul de creație actoricească, consemnat într-o anumită măsură în presa timpului, cît acest climat emotiv, comuniunea organică, acțiunea de răspuns a sălii față de creația actorilor, care împlinește de fapt imaginea vie, întreagă a reprezentației de teatru.

Se cunosc date asupra artei scenice la Filarmonica în primul rînd din cronica scrisă de Eliade în *Curierul românesc* și în *Gazeta Teatrului național* și din informațiile rămase de la alți oameni de cultură ai vremii, care au sprijinit cu fapta și cu cuvîntul lor tînăra instituție teatrală [20]. Se pun în lumină cu acest prilej realizările școlarilor și, bineînțeles, și ceea ce nu reușeau să realizeze și se fac cunoscute astfel părerile despre teatru ale animatorilor, nivelul lor de exigență artistică.

În această etapă de început a artei teatrale românești, este interesant de urmărit cum se aplicau în practica scenică indicațiile de program, care erau treptele parcurse în deprinderea tehnicii actoricești. E necesar de stabilit ce se înțelegea la noi prin declamație, către ce stil de interpretare se îndrepta arta actorului și ce conținut avea noțiunea de regie în acest moment din istoria teatrului românesc.

Este remarcabilă preocuparea vizibilă a oamenilor noștri de teatru de a fundamenta creația actorului printr-o multiplă și temeinică educare a lui [21], printr-un proces de învățămînt metodic, menit să clarifice întîi înțelesul și valoarea artistică a pieselor în studiu și mai apoi să ofere tinerilor începători procedeele de expresie scenică, amănuntul tehnic de meșteșug. Așa se întîmplă că Aristia «face înainte de toate analizarea literară a dramelor în care se exercită elevii», folosind în acest scop autoritatea criticului Laharpe: «Așa s-a întîmplat cu *Mahomet* și cu *Alzira*, cu *Amphitryon*, *Arpagon* și *Burghezul gentilom*» [22]. Astfel, relevînd substratul politic al dramaturgiei lui Voltaire și actualitatea satirei lui Molière, Aristia făcea să se înțeleagă cu limpezime că acest repertoriu constituia o armă de luptă împotriva stărilor sociale din acel moment și că actorii erau chemați să răspundă astfel unor înalte îndatoriri cetățenești.

Caracterizînd rolurile, convingînd actorii de însemnătatea ideilor ce urmează să le transmită publicului, Aristia desăvîrșește prin intermediul scenei programul Societății filarmonice și stabilește, pentru prima oară în istoria teatrului nostru, importanța «muncii la masă» cu actorii, stadiu determinant pentru tot restul procesului de făurire a spectacolului. Așa se face că, pentru pregătirea primei reprezentații în cadrul Școlii filarmonice, adunați în casa lui Cîmpineanu, elevii au studiat timp de șase luni tragedia *Mahomet*, sub supravegherea lui Aristia, după care abia «s-a hotărît ca interpreții să învețe de rost rolurile» [23].

Ascuțirea spiritului de observație, «pătrunderea și înțelegerea bine a personajului ce joacă», păzirea «naturelului» în interpretare sînt recomandările de bază care se fac în această perioadă tinerilor începători [24]. Dar Eliade respinge «copia urîtă și grețoasă a naturii» în arta scenică, vestejește imaginea naturalistă în interpretare și cere actorului o muncă

[20] Printre aceștia se numără la loc de frunte I. Cîmpineanu, C. Bolliac și C. Negruzzi.

[21] Pe lîngă «o fizionomie interesantă», pe lîngă «talent și aplicare firească», pe lîngă «un suflet trufaș» și «o inimă de flăcări», Eliade mai cere actorului «o cultivare foarte cu silință a multora din artele frumoase», aproprierea noțiunilor «de stil și de estetică», deprinderea «dănțului și scrimului», «creșterea dizpozițiilor de muzică» și, bineînțeles, cunoașterea temeinică a literaturii și istoriei (I. E. Rădulescu, în *Gazeta Teatrului național*, 1836, nr. 4, și *Schița de proiect pentru întocmirea unei școale al căreia scop să fie formarea unui teatru național*. (Vezi D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, p. 144).

[22] I. E. Rădulescu, *Eqvilibrul între antithezii*, București, 1859—1869, p. 54.

[23] Șt. Vellescu, *Pagini pentru istoria teatrului român*, în *Revista literară*, 1897, nr. 27, p. 421.

[24] *Gazeta Teatrului național* nr. 4 din 1836, și *Curierul românesc* nr. 71 din 1834.

Fig. 182.— Ralița Mihăileanu — portret.

de recreare a personajului, de cernere a datelor culese din viața de toate zilele, pentru ca, trecîndu-le prin « oglinda inimii sale», să ajungă la realizarea « unor icoane vii, într-un nou chip, dar totdeauna *adevărat și firesc* » [25].

Acest deziderat de observare neîncetată a naturii, această insistență pentru redarea adevărului pe scenă reflectă — după cum se știe — ecoul celor mai înaintate idei despre teatru din epocă și constituie pentru evoluția generală a mișcării noastre teatrale o principală direcție de orientare.

Deopotrivă cu lecțiile de literatură, de stil și de elocință ținute de Eliade la Școala filarmonică, deopotrivă cu lămuririle date de Aristia elevilor în legătură cu caracterizarea personajelor dramatice, lecțiile de declamație și « învățarea gestelor», procedeele de cultivare a expresivității corpului își au locul lor bine definit în programul de învățămînt al acestei școli. Este necesar să se stabilească, de altfel, locul pe care îl ocupă declamația și sensul acestei noțiuni în metodica de predare, în ansamblul întregului proces de educație artistică a tinerilor începători.

Înțeleasă de Eliade ca « cetirea cea bună, ca expresia cea clară și potrivită duhului celor scrise», declamația, « învățătură de trebuință la toată treapta de cetățean » [26], constituie o primă cale către vorbirea gramaticală, către lectura logică, către stabilirea prin intonație a sensului real al frazei. Aristia își începe de altfel cursul de declamație prin a deprinde pe tineri « întru cetirea cea curată și întru păzirea punctuației » și iată cum prima fază a învățămîntului nostru artistic dublează de fapt începuturile « slovenirii», stabilindu-se de altfel, pentru o parte din elevii Filarmonicii, primul contact susținut cu cartea și cu cuvîntul scris [27].

Despre felul cum declama Aristia și, în consecință, majoritatea elevilor săi, relatările contemporanilor consemnează că în interpretarea rolurilor « accentua silabele sunătoare, își mlădia vocea, lăsînd-o să cadă puternică sau slabă, după înțeles, la sfîrșitul frazelor » [28], tărăgănînd cuvintele și uzînd de gesturi largi. Se face deci simțită modalitatea clasică de declamație, « recitativul măsurat», care persista nociv în epocă, în ciuda exemplului și recomandărilor lui Talma pentru un debit vocal simplu și firesc. De altfel, trebuie subliniat că Aristia fusese trimis la Paris « să studieze declamația și să-l vază pe marele Talma jucînd » [29], ceea ce nu echivalează cu frecventarea cursurilor acestuia, Talma — se știe — brevetîndu-și audienții cu diplome.

[25] Vezi *Teatrul Bucureștilor*, în *Gazeta Teatrului național* nr. 4 din 1836.
[26] I. E. Rădulescu, *Societatea filarmonică*, în *Curierul românesc* nr. 71 din 1834.
[27] Regulamentul Societății filarmonica prevede, de altfel, pe lîngă profesorii de specialitate, și unul de limbă romînă (pentru fete) « carele va fi dator a învăța cele ce se cuprind în cele dintîi trei clase de începători, potrivit după cum se învață în școlile naționale».
[28] D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, p. 204.
[29] I. Ghica, *Scrisori*, București, 1887, p. 44.

Este sigur însă că Aristia a adus cu sine din arta marelui actor francez date prețioase cu privire la realizarea unor spectacole limpezi, pe înțelesul publicului larg, cu privire la respectul adevărului istoric în prezentarea personajelor și în montarea generală a unor piese din repertoriul clasic. În preocuparea teoretică a inițiatorilor Școlii filarmonice exista tendința de a pune începuturile teatrului nostru sub însemnul clasic al « echilibrului și măsurii», de a se începe activitatea « prin felul clasic», care contribuie la « dezvoltarea gustului de armonie» și la « formarea duhului, și-a limbii, și-a inimii » [30]. Practica scenică nu a respectat însă decît în vagă măsură criteriile rigide ale unui stil de interpretare clasicizant. Cu ocazia primului examen public al acestei școli, se remarcă printre cei mai buni: Nicu Andronescu în Mahomed, înfățișînd pe cît se poate de bine acel « haraction sîngeros»; Ion Curie în Zopir, « care a arătat toate sentimentele cîte însuflețesc pe un *vrăimaș vrednic de cinste* » ; Nicolae Diamand în Seid, « prin *via sa expresie*, cu care a zugrăvit fanatismul și amorul» și, în sfîrșit, Ralița Mihăileanu în Palmira, care « a sărit de la slovenire la interpretarea cu sinceritate a *eroinei celei răzbunătoare*, făgăduind virtuți scenice pentru o viitoare Electra » [31]. Se observă, cu acest prilej, gradul de expresivitate a interpreților în caractere dramatice puternice, precum și vorbirea lor îngrijită, dar, în același timp, se subliniază o tendință generală, menținută mai apoi multă vreme în epocă, de exagerare, de supraîncărcare afectivă, de exhibare a gestului și mișcării scenice [32]. Nimic comun deci cu principiul supravegherii interioare, nimic comun cu ordinea măsurată a interpretării clasice și cu estetica acestei școli.

E mai mult decît probabil că Aristia, traducător al lui Alfieri și bun cunoscător al operei acestuia, să fi consultat ca îndreptar în alcătuirea cursului său de artă a actorului și *Lezioni di declamazione* ale lui A. Morocchesi (1832). Studiul acesta codifică, pe baza unor fragmente din *Saul*, diversele valori de intonație, de ritm, de atitudine pentru fiecare episod dramatic mai important, ilustrînd plastic, prin planșe succesive, felul în care interpretul trebuia să-și pună în acord cuvîntul cu accentul și cu gestul. Parcurgerea acestor planșe și a explicațiilor prin care se arată cum trebuie « să facă » actorul cînd se miră, cînd se sperie, cînd își declară amorul, cînd e ultragiat, furios sau pur și simplu dezabuzat este utilă pentru reconstituirea gustului epocii, pentru alcătuirea unei imagini generale asupra jocului de scenă la începutul secolului trecut.

Din punct de vedere istoric-documentar, este semnificativ pentru epoca respectivă faptul că, deși admirator fervent al tragediei lui Alfieri, A. Morocchesi îi ilustrează textul cu planșe care anunță din plin modalitatea romantică de expresie scenică, cu desene în care predomină gestul emfatic și mișcarea larg desfășurată. Aceste ecouri romantice, profund patetice, au colorat și arta tinerilor actori romîni, cu atît mai mult cu cît ele se suprapun concepției de bază a Școlii filarmonice, cu privire la interpretarea avîntată a eroilor și la întărirea efectului scenic mobilizator.

În curentul înnoitor de organizare a tinerei noastre instituții teatrale, o semnificație deosebită o are importanța pe care inițiatorii o acordă preocupărilor de regie, instaurării regizorului în drepturile sale, chiar dacă la acea dată funcțiile nu erau diferențiate și munca de organizare a spectacolului o făcea tot actorul protagonist [33].

[30] Vezi *Curierul românesc* nr. 47 din 1837, p. 185.
[31] *Ibidem*, nr. 39 din 1834, p. 81.
[32] Critica lui Eliade cenzurează continuu încălcările naturalului pe scenă, goana după efect, « musculația obrazului care aduce a caricatură» (vezi *Curierul românesc* nr. 73 din 1835), « neastîmpărul fără cumpăt și potopul vorbelor» (vezi *Gazeta Teatrului național* nr. 4 din 1836), « gesturile prea mult întinse și încrucișate» (vezi *Curierul românesc* nr. 27 din 1836).
[33] Inițiativa de a se introduce la Școala filarmonică, pe lîngă cursul de declamație și « exerciții de bucăți dramatice și de preparațiune a punerii lor pe scenă și de a plăti adaos profesorului de declamație care are în grijă urcarea bucăților pe scenă și sarcina de

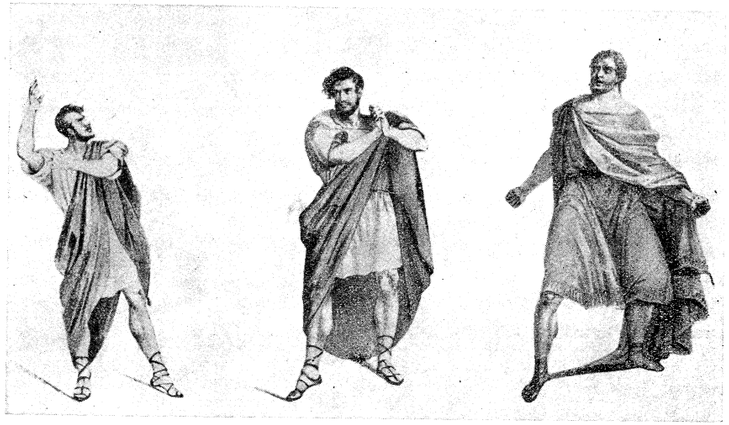
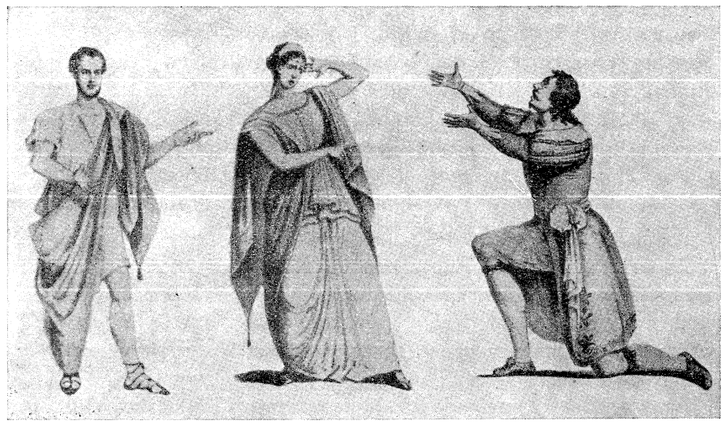


Fig. 183, 184, 185, 186. — Planșe din Lecțiile de declamație *ale lui A. Morocchesi (1832), în*



« Unirea la un loc a tinerilor», pe baza dialogului scenic, « în partea cea dramatică» a constituit una dintre cele mai dificile atribuții ale profesorului de declamație și « regizorului» Aristia, pentru că, mai ales în etapa de început, « deși elevii își știau bine partea de rost, cînd erau mai mulți laolaltă, unul lua vorba din gura altuia sau nu prindea bine replica» [34].

Pe scena fără cortină a primei săli de teatru închiriate pentru repetiții, Aristia începe « urcarea pe scenă a bucăților», dă indicații de mișcare și, « în hlamide de pînză și cu rechisite de hîrtie poleită», actorii învață « cum să umble, cum să-și țină trupul și mîinile», cum să facă din jocul lor « un tot firesc» [35]. Preocuparea de a reprezenta piesele în respectul adevărului istoric nu-l părăsește pe Aristia, cel care interpretase roluri clasice pe scena teatrului eterist, în « somptuoase costume», corespunzătoare epocii [36]. Montarea piesei *Mahomet*,

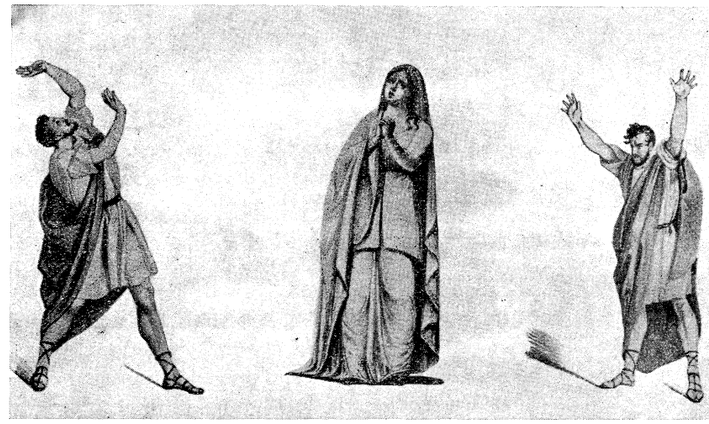
regizor în vremea reprezentațiilor» exprimă cu pregnanță ideea necesității regizorului și a formării lui prin studii de specialitate (vezi *Schița de proiect pentru formarea unui teatru național)*.

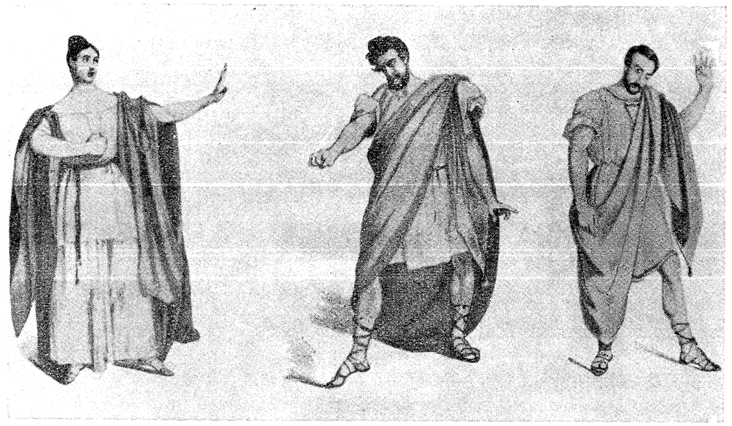
[34] *Literatura și arta română* nr. 1, 1898, p. 7.

[35] *Ibidem*.

[36] Patriotul grec St. Meitanis face pe cheltuiala sa costumele persane și grecești vechi pentru piesa *Temistocle* (A. Camariano, *Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX-e siècle*, în *Balcania*, VI, 1943, p. 381), iar « . . . bogăția costumelor și decorurilor la piesa *Filip al II-lea* depășește tot ce se făptuise pînă la acea dată» (Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943, p. 21).

G. Calendoli, L'attore. Storia di un arte, *Roma, 1959 (exemplificări pe fragmente din piesa* Saul *de V. Alfieri)*.





care a constituit spectacolul de debut al tinerilor, s-a făcut « cu luxul și cu îngrijirea putincioasă în acei timpi» [37] și pentru aceasta Aristia a întreprins o conștiincioasă muncă de documentare. « A căutat prin bibliotecile călugărilor greci care erau în București cărțile ce conțineau costumele arabe și evreiești și astfel a confecționat costumele după acele modele antice, croind singur, din stofe bune, zugrăvind scena — din sala Momolo unde a avut loc reprezentația — conform cu istoria» [38].

Montarea spectacolelor la Filarmonica însemna deci potrivirea costumului și decorului după subiectul piesei și realizarea efectelor de montare prin mijloacele specifice scenei. Bugetul teatrului din 1835 indică, printre alte cheltuieli, lefurile pentru *regizorul* teatrului, zugravul de decoruri, mașinistul și ajutorul lui, precum și plățile pentru efectuarea garderobei și decorației la piesele noi ce s-au reprezentat. Este pentru prima oară cînd apare în cadrul trupei românești specificată funcția regizorului [39], prima oară cînd se alocă

[37] N. Filimon, *op. cit.*, p. 214.

[38] Scrisoarea lui I. Curie reprodusă de Șt. Vellescu, în *Pagini pentru istoria teatrului român*, în *Revista literară*, XVIII, 1897, octombrie 27.

[39] Ranftl, fost actor în trupa germană a lui Müller, este angajat în acest post, precizîndu-se că atribuțiile sale se mărgineau la supravegherea repetițiilor și la utilarea trupei cu costume și decoruri.

fonduri nu numai pentru decoruri și costume, dar și pentru «afișe, ecleraj, requisite, statiști» [40].

Problema luminii, a accesoriilor scenice, a figurației e la fel de importantă în preocupările de montare ale conducătorilor Filarmonicii ca și principalele elemente de scenografie. Punerea în scenă a piesei *Saul* (1837) de către Aristia constituie exemplul care sintetizează însă întreaga experiență în arta scenică din această perioadă. De la cele cîteva perdele și cearșafuri înnădite cu ajutorul cărora Aristia «monta» spectacole în casa banului Ghica și pînă la «armonia costumelor și colorelor» din piesa *Saul*, pînă la «izbutita suire pe scenă» a acestei tragedii, potrivit cu «locul și veacul în care se socotește scena» și cu «marea ei cuviință religioasă și clasică» [41], arta scenică românească parcurge fără îndoială, la Filarmonică, în numai cîțiva ani de activitate, un drum ascendent și plin de învățăminte pentru întreaga noastră mișcare teatrală din această perioadă.

Se încheie astfel o primă etapă de activitate, care pune în discuție problema necesității regizorului în trupă și a pregătirii lui sistematice, o primă etapă în care arta actoricească își definește virtuțile într-un repertoriu puternic mobilizator și în care se formează primul schimb, prima echipă de actori.

De la Conservatorul filarmonic-dramatic la ideile Daciei literare

3. În lupta de constituire a artei scenice românești pe baze naționale, dictată de aceleași necesități istorice și de același «gust pentru ale veacului», manifestările de teatru din Moldova își au caracteristica lor proprie, rezultat al concepțiilor animatorilor despre artă, rezultat al formației lor ideologice.

În afara unui repertoriu ce se susține în bună măsură prin vodevilul francez și prin melodrama lui Kotzebue și care răspunde gustului curent al epocii, Gh. Asachi încearcă să imprime mișcării artistice din Moldova o anumită orientare către modelele din trecutul poporului romîn, către valorificarea subiectelor din istoria noastră națională. El inițiază manifestări artistice cu caracter istoric care, chiar dacă insuficient documentate, romantioase și uneori fanteziste păstrează în epocă semnificația lor patriotică. Pe aceeași linie de trezire a conștiinței naționale, dar sub influența studiilor istorice ale lui N. Bălcescu și M. Kogălniceanu, *Dacia literară* va accentua această legătură cu trecutul patriei și va face din ea una din principalele sale direcții de program.

Fig. 187. — Cronica piesei Saul *în* Curierul românesc *din 16 decembrie 1837.*

Este edificator de urmărit de altfel modul în care arta scenică din această perioadă ilustrează specificul național în spectacolele teatrului din Moldova. Drumul parcurs de la amănuntul pitoresc de costum, de la elementul folcloric de atracție, la redarea unei tipologii anume, a unor trăsături funciarmente legate de societatea românească într-o anumită etapă istorică, este în fapt drumul parcurs de la pastorala cu cîntece și dansuri la reprezentații ca *Iașii-n carnaval* sau *Băcălia ambițioasă*. Drumul, de la «plăcuta petrecere» din seara Armindenului [42], de la «horurile cele frumoase, de la dantul

[40] Vezi *Gazeta Teatrului național* nr. 2 din 1835.
[41] *Curierul românesc*, nr. 50 din 1837.
[42] Pastorală scrisă cu prilejul zilei de 1 mai 1837, cu care se încheie prima stagiune a Conservatorului filarmonic-dramatic.

păstorilor și al păstorițelor, de la ploaia de flori ce s-au presurat piste privitori» [43], la seara în care, printre fluierăturile poliției și în atmosfera înflăcărată a sălii în picioare, actorii, a doua zi surghiuniți pentru aceasta, declamau versurile protestatare, cenzurate din satira lui Al. Russo *Un provincial la teatrul național*. Este deci de urmărit puternica tradiție cetățenească a artei teatrale și, în același timp, de prezentat efortul de profesionalizare a acestei arte, de definire precisă a atribuțiilor în cadrul procesului de creație scenică.

În această dublă perspectivă a răspunderilor, alături de prestigiosul triumvirat directorial de la 1840, activitatea artistului C. Caragiale este hotărîtoare pentru dezvoltarea artei scenice moldovene, după cum va fi pentru afirmarea întregii noastre mișcări teatrale din epoca dată.

La venirea lui C. Caragiale în capitala Moldovei (1839), arta scenică era încă destul de puțin evoluată.

Elevii filarmoniști de la Iași fuseseră lipsiți de un model strălucit. De altfel, problema actorului în teatrul moldovean, problema formării trupei naționale, problema înființării și reînființării acesteia apare cu regularitate cu fiecare nou contract, cu fiecare schimbare în conducerea acestei instituții. Despre puțina deprindere cu scena a actorilor moldoveni s-a vorbit în mod frecvent în presă, nelipsind — bineînțeles — nici justificarea acestei stări de fapt și nici indicarea soluțiilor de remediere. De la declararea inevitabilei necesități de înființare a unui conservator sub auspiciile statului și pînă la cele mai utopice propuneri, îndrăznețe de altfel pe linia lor experimentală [44], presa teatrală a vremii reia în discuție cu consecvență problema actorului, a educării artistice, a atragerii lui către teatrul profesionist, către un teatru în care să fie respectate cu rigurozitate disciplina și legile elementare ale unui joc simplu și natural. Tinerii actori trebuiau să iasă cît mai curînd din stadiul diletantismului. Situația, în general, era mai mult decît îngrijorătoare și nume de prestigiu ale culturii noastre naționale analizează arta teatrală la acea dată, jocul actorilor, care «este în gradul cel mai înapoiat (...) Toți în general se abat de la calea adevărului, (...) cît pentru declamarea rolurilor, ei se mulțumesc a le recita cu o răpegiune monotonă, fără pauze, fără intonări variate, *fără natural* mai cu seamă », sau, cînd intră pe scenă, «stau buimăciți de uimire, uită rolurile și bîiguesc în loc să dea replica. (...). Unii însă, care se cred artiști, cad în exces contrar (...) răcnind cu așa furie, că publicul se întreabă ce i-a apucat» [45]. Toate insistențele sînt pentru a se delimita noțiunea de actor de cea de caraghioz, comicul de bufon, arta de păpușărie și toate recomandările sînt pentru ca actorii *să studieze* caracterul personajelor, pentru ca decorurile și costumele să nu mai prezinte anacronisme flagrante. În general, se recunoaște continuu «necesitatea regizorului înzestrat cu trebuincioasele cunoștințe dramatice, întru desăvîrșirea iluziei teatrale și care să se ocupe de mersul studiilor în teatru» [46]. Este, de fapt, ceea ce începea să facă C. Caragiale în cadrul directoratului de la 1840, ceea ce va relata patru ani mai tîrziu, în cuprinsul piesei *O repetiție moldovenească*, asupra felului în care se organiza munca de pregătire a spectacolului, asupra disciplinei actorilor și a nivelului lor de cunoștințe.

[43] Vezi *Albina românească* din 2 mai 1837.
[44] Vezi C. Negruzzi în *Studii asupra limbii romîne (Lumina din Moldova*, 1863, nr. 7, p. 12), «în legătură cu greutatea înjghebării unei trupe», în legătură «cu mai multe idei care de care mai ciudate, căci unul propunea să tocmească oameni pe care, îmbrăcîndu-i în hainele respective, să iasă pe scenă pentru formă și rolul lor să se citească de un lector ad-hoc între culise, altul zicea să se tipărească piesa și să se împartă la privitori, care s-o citească în sunetul orchestrei» etc.
[45] Vezi V. Alecsandri, *Prefață*, în *Teatru*, București, 1875, p. XV.
[46] Arh. st. Iași, fond. Secretariat de Stat, dos. 976/1 836, p. 8.

Fig. 188. — Costache Caragiale.

În ciuda concurenței nefaste pe care a suferit-o teatrul național din partea trupelor străine, exemplul lor în problema montării spectacolelor a fost însă deschizător de drumuri pentru regia romînească. Contractul lui Ceabatty din 1833 prevede ca pentru « desăvîrșirea iluziei teatrale să construiască o scenă mai mare și decorații analoge » [47]. Contractul Mariei Tereza Frisch (1842) prevede redotarea teatrului cu accesoriile necesare. « A aduce un zugrav bun pentru decorații, un mașinist pentru aranjarisirea scenei și a face cel puțin 20 de decorații noi, mașini, perdele ș.a. și a aduce lampele de la Viena după moda cea mai

[47] Arh. st. Iași, fond. Secretariat de Stat, dos. 978/1 837, p. 33.

nouă » [48], aceasta înseamnă crearea unor condiții prielnice pentru experiența scenică a trupei romîne.

Legătura trupelor de la noi cu agențiile teatrale de la Paris, prin intermediul cărora se alcătuiesc ansamblurile venite în țară, înseamnă de fapt legătura cu realizările metropolei și în problemele regiei. « Agențiile ofereau materialul referitor la punerea în scenă a pieselor noi, informații asupra furniturii costumelor, recuzită, broșuri, procurînd chiar planuri efective în carton asupra plantației decorurilor » [49].

Teatrul romîn nu rămîne în afara acestor preocupări. Existența în cadrul aceluiași teatru a două secții, uneori cu conduceri paralele (Asachi-Fourreaux, Caragiale-Karl), sau cu o singură direcție, romînă sau străină, sub conducerea căreia joacă ambele trupe, subînțelege un contact permanent și spectacolele date de teatrul străin clarifică în chip firesc preocupările de regie ale scenei naționale. Piese ca *Fra Diavolo*, *Elle est folle* sau *Mizantropie și pocăință* sînt pline de învățăminte pentru organizatorii de teatru local. Hotărîtor însă pentru teatrul nostru este în special apariția în ansamblul trupelor străine a unei funcții noi, regizorul [50], și a unui întreg colectiv specializat în problemele de tehnică teatrală, compus din mașiniști, pictori-decoratori, croitori, recuziteri etc. La această epocă, noțiunea de regizor desemna în primul rînd persoana care are grijă de mașinăriile teatrului; Lebrun în trupa lui Fourreaux, Berger în cea a lui Sansoni sau Badate în compania Karl [51], « căutătorul de efecte scenice », cum îl găsim trecut în contractul lui Fourreaux [52]. Noțiunea de regizor capătă un alt conținut la Lecour, de pildă, regizorul trupei Frisch, căruia ocîrmuirea îi încredințează conducerea trupei în urma încălcării contractului de către direcție, « invitîndu-l să se ocupe de mersul studiilor, de ordinea regulată a reprezentațiilor și de disciplina severă a teatrului » [53].

Sub pretextul de a fi model de învățătură și îndemn tinerilor actori romîni și la dorința expresă a nobilimii din cele două capitale, s-au perindat pe scena națională trupe franceze de vodevil și melodramă, companii de operă italiană și germană, actori de toate genurile și de toate *emploi*-urile; dar totdeauna actori de a doua mînă, fără utilitate în metropolă, care se angajau în acele formații ce cutreierau Europa în această primă jumătate a veacului trecut.

Deși, după relatările de presă ale timpului, la unele reprezentații ale teatrului francez la București « parterul era scăldat în lacrimile privitorilor, prin jocul atît de natural al actorilor » [54] și deși se subliniază « efectul cel priincios » [55] ce-l lasă unele reprezentații de vodevil ale aceleiași trupe, actorii străini nu au constituit totuși modele de virtuozitate pentru diletanții noștri.

[48] Arh st. Iași, dos. Postelniciei, nr. 113/1 836, p. 210, și dos. 9 6/1 836, p. 189.

[49] *Nouvelles diverses*, în *Moniteur des Théâtres*, 1840, nr. 13; cf. Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătatea a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943.

[50] Formația acestor regizori: *a)* actori de profesie, cu calități remarcabile, cu pricepere în arta de a monta piesele. Nume de regizori ca Ranftl, Valéry, Pedre, Pellier, Gatineau, Rigetty ș.a. se găsesc inițial în formațiile trupelor din care făceau parte ca actori; *b)* antreprenori ai companiilor de teatru și operă (care-și încep cariera tot ca actori: Frisch, Karl, Delmary), care răspund exclusiv de calitatea spectacolelor, avînd în sarcină distribuirea rolurilor, urmărirea repetițiilor și montările adecvate. Exemplu ilustrativ de pricepere regizorală: Delmary, antreprenorul trupei franceze la Iași începînd din 1848, apropiat colaborator al lui Millo, pe care-l găsim mai apoi impresar al trupei de operă italiană, îndeplinind oficial și funcția de regizor (Arh. st. Iași, fond. Secretariat de Stat, dos. 3 /69—1855) și mai tîrziu în 18 6, ca director de scenă și primregizor al trupei naționale la Iași.

[51] Declarația lui Badate, din care rezultă că în 1845 i s-a încredințat, în calitate de regizor, paza tuturor accesoriilor și mașinăriilor scenei (Arh. st. Iași, fond. Teatrul național, dos. 317—1 8 0, p. 1 3).

[52] Arh. st. Iași, fond. Secretariat de Stat, dos. 976/1 836, p. 8.

[53] Barozzi stipulează în contractul cu M. T. Frisch condiția ca 12 tineri moldoveni să fie instruiți la școala trupei germane. Probabil lecțiile de artă dramatică și indicațiile de joc de scenă să fi fost date de regizorul Lecour. Arh. st. Iași, dos. 976/1 836, p. 193, *loc. cit.*

[54] Vezi *Gazeta Teatrului național* nr. 12 din 1836, p. 95.

[55] Vezi *Albina romînească* nr. 6 din 1840.

Ceea ce a determinat într-adevăr o nouă vîrstă în arta scenică a actorilor noştri a fost influenţa dramaturgiei originale, necesitatea de a da viaţă unor tipuri cunoscute, plasate într-o realitate cunoscută, faţă de care aceştia nu-şi puteau permite, fără a fi cenzuraţi de public, nici un fel de artificiu sau contrafacere în interpretare. Dar pînă la apariţia acestei dramaturgii şi mai tîrziu chiar, teatrul romînesc a trebuit să lupte cu invazia de traduceri şi să suporte concurenţa unor companii de teatru străine. Luptînd împotriva acestora pentru formarea unei noi generaţii de actori şi pentru orientarea ei către sensurile realiste ale teatrului, activitatea lui C. Caragiale în cadrul trupelor de diletanţi de la Iaşi şi de la Bucureşti reprezintă o valoroasă şi inalienabilă contribuţie în opera de constituire a teatrului nostru cult.

C. Caragiale actor, regizor şi profesor de declamaţie [56]

4. Evoluţia artistică a lui C. Caragiale se caracterizează prin aceeaşi estetică legată de idealurile democratice şi revoluţionare ale epocii şi prin acelaşi stil interpretativ, prin dăruirea cu care acest artist şi-a desfăşurat opera de ctitorie teatrală. Din patriotism şi dintr-un rar devotament faţă de destinele artei teatrale romîneşti, C. Caragiale a pus bazele cîtorva trupe naţionale, în oraşe în care păşea pentru prima oară, aducînd spre teatru noi actori şi un nou public. Una din principalele activităţi ale acestui animator a fost aceea de atragere a tinerilor începători către scena naţională, într-o perioadă în care îmbrăţişarea meseriei de actor constituia un act de îndrăzneală faţă de prejudecăţile timpului şi de înfruntare a unor condiţii de viaţă dintre cele mai precare. C. Caragiale făcea această operă de convingere printre copiii săraci ai mahalalelor, « amatori care lipseau de orice cunoştinţă de artă dramatică » [57] şi care nu aveau o statornică aplecare către scenă şi nici calităţi dramatice deosebite. Desigur, aşa cum spune Diderot, « în artă mediocritatea nu este bună la nimic; dar e nevoie să se ocupe de artă o mulţime de oameni ca să se poată ivi un geniu » [58]. Verigă importantă în dezvoltarea şi maturizarea artei scenice romîneşti, această etapă de formare a primelor noastre trupe de diletanţi a pregătit calea către apariţia lui M. Millo, marele nostru actor naţional, către apariţia lui M. Pascaly şi C. Demetriade, a lui I. Poni, N. Luchian şi T. Theodorini.

[56] Costache Caragiale (1815—1877), născut la Bucureşti, este al doilea fecior al lui Ştefanachi, « credincer » (« păstrător de butelci şi cofeturi ») la curtea lui vodă Caragea. Învaţă la şcoala grecească « Domniţa Bălaşa » şi în 1835 se înscrie printre ultimii cursanţi la Şcoala de declamaţie a Filarmonicii. Influenţa acestei şcoli se va resimţi puternic în formaţia sa de artist, ca şi în activitatea de luptător în slujba teatrului romînesc. După închiderea şcolii, în 1838, organizează cu succes la Botoşani o stagiune teatrală, singura în limba ţării în acel moment, şi un an mai tîrziu la Iaşi pune bazele trupei naţionale, impunînd aici, într-o primă etapă a activităţii sale, repertoriul clasic al Filarmonicii. Entuziast aderent la programul *Daciei literare*, devine primul interpret al repertoriului lui Alecsandri în *Farmazonul din Hîrlău* (1840) şi în *Cuconu Iorgu de la Sadagura* (1844). În acelaşi an se reîntoarce la Bucureşti şi organizează *Trupa romînă de diletanţi*, cu care va continua să joace lucrări ale tinerei dramaturgii originale (printre altele, *Creditorii* de V. Alecsandri, *O bună educaţie* de C. Bălăcescu, *Franţuzitele* de C. Facca şi propriile sale producţii *O soaré la mahala* şi *Sluga isteaţă*). Întreţinînd strînse legături cu reprezentanţii revoluţiei de la 1848, C. Caragiale, rămas pe drumuri ca şi întreaga sa trupă după înăbuşirea revoluţiei, pleacă la Craiova, unde ctitoreşte o nouă aşezare de teatru romînesc. Reîntors la Bucureşti, împreună cu I. Wachmann izbuteşte să obţină conducerea trupei naţionale şi în 1852, sub aceeaşi conducere, este inaugurată noua clădire a Teatrului naţional. Director pînă în 1855, cînd M. Millo preia conducerea acestei instituţii, C. Caragiale părăseşte teatrul, într-o rivalitate declarată cu marele actor moldovean, dăunătoare pentru întregul fenomen teatral romînesc din acel moment. Intră în magistratură şi, în 1868, chemat de C. A. Rosetti, funcţionează ca profesor de declamaţie la Teatrul cel mare. Revine de cîteva ori pe scena naţională ca angajat sau în spectacole de binefacere, împins de o mizerabilă condiţie materială, în care se zbate pînă la sfîrşitul vieţii şi faţă de care politica culturală a vremii a rămas nepăsătoare. Iniţiator, împreună cu Aristia, al artei noastre teatrale culte, C. Caragiale, autor dramatic, actor, regizor şi profesor de declamaţie, se numără printre figurile de seamă ale vieţii culturale romîneşti din prima jumătate a secolului trecut.

[57] V. Alecsandri, *Prefaţă*, în *Teatru*, Bucureşti, 1875, p. XV.

[58] D. Diderot, *Nepotul lui Rameau*, în *Opere alese*, vol. I, Bucureşti, 1956, p. 442.

Formarea actorilor înăuntrul acestor trupe prin contactul permanent cu scena, în activitatea practică de fiecare zi, constituie în epocă, după desfiinţarea conservatoarelor, singura formulă de instruire artistică a tinerilor începători [59].

Asupra acestei activităţi desfăşurate de C. Caragiale în cadrul trupei de diletanţi de la Iaşi oferă o imagine vie piesa *O repetiţie moldovenească*. În afara evocării unor elemente de atmosferă specifică [60], piesa aceasta reprezintă, în esenţă, orientarea realistă a lui C. Caragiale asupra organizării spectacolului şi asupra interpretării actoriceşti. Va fi interesant de urmărit cît din valoarea realistă a acestor orientări teoretice se regăseşte în sistemul său de joc, în practica sa interpretativă.

În recomandările pe care C. Caragiale le face tinerilor diletanţi se întrevăd cu uşurinţă, într-o formulare sau alta, ideile de bază care au străjuit activitatea artistică de la Filarmonica cu privire la *apropierea de natural*, la sinceritatea interpretării, la respectul adevărului pe scenă. Dar, mai mult decît atît, pe planul interiorizării personajului, C. Caragiale se pronunţă pentru un teatru de observaţie mai profundă, cerînd actorului să coboare « chiar pînă în sufletul persoanei ce înfăţişează (. . .) uitîndu-se pe sine » [61]. Există, bineînţeles, în această recomandare pentru adîncirea înţelegerii personajului, pentru « caracterizarea după rol », mai mult decît preocuparea general-valabilă de respectare a adevărului, de apărare a firescului în interpretare. « A se îmbrăca cu atingerile persoanei ce înfăţişează » [62] înseamnă pentru actor deopotrivă însă apropierea de datele psihologice ale personajului şi precizarea trăsăturilor acestuia prin *mască*, fizionomie şi costum. « Jumătate din acţiunea sa pierde actorul dacă nu s-a figurat bine », spune C. Caragiale, subliniind prin aceasta însemnătatea expresivităţii figurii şi a

[59] Profesor de declamaţie la Bucureşti, în 1868, C. Caragiale îşi ţine cursul la Şcoala de mimică şi declamaţie « care fiinţează tot înăuntrul teatrului ». E de presupus că lecţiile de artă dramatică pe care le ţine la Teatrul cel mare să le fi expus, cu ani în urmă, într-o formă mai simplă, şi tinerilor diletanţi de la Iaşi. Programa lecţiilor « de declamaţiune şi mimică pe anul 1869—1870 » aminteşte programul lui Aristia de la Filarmonica în legătură cu: « declamaţiunea; acţiunea şi mimica (gesticularea, poze, atitudini, ripostări); jocul figurii şi expresiuni fizionomice; simţăminte, pasiuni, viciuri; senzaţiuni psihologice ». Arh. st. Buc., fond. T. N. B., dos. 215 şi 292/1869.

[60] « Jucăm adesea piese naţionale în palate napolitane », observă C. Caragiale; repetiţiile se fac « prin bufet, prin garderoabe, pe acasă şi în ziua reprezentaţiei, mai totdeauna fără decoraţii, pentru că ar fi o crimă să pretindem ». În condiţii de indisciplină totală, actorii nu respectă orele de repetiţie, nu studiază rolurile şi, în general, munca de pregătire a spectacolului se face în condiţii nepermis de grele. Măturătorii teatrului, « cei ce dau focuri în sobele hîrbuite care afumă două ceasuri », « maşiniştii care vin să aşeze decorurile pe scenă », deranjează continuu activitatea regizorului (*O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi*, Iaşi, 1845, p. 2).

[61] *Ibidem*, p. 35.

[62] *Ibidem*, p. 37.

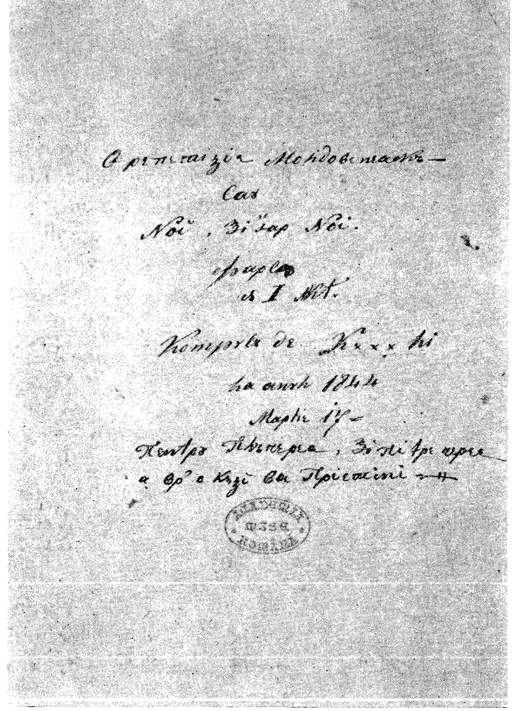
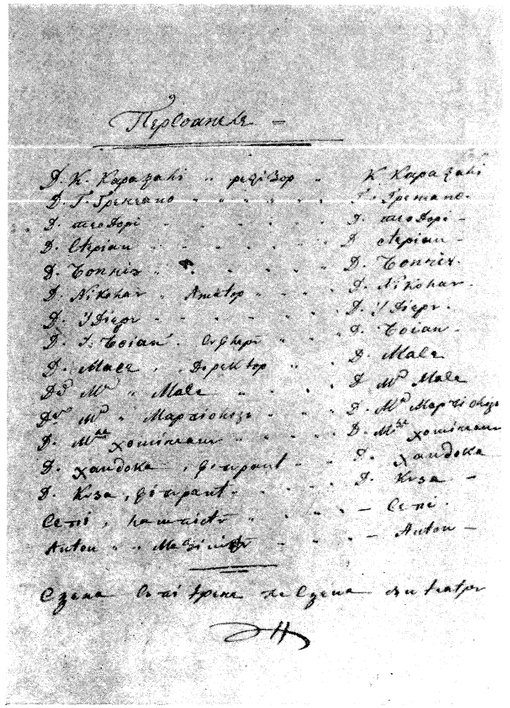


Fig. 189. — O repetiţie moldovenească — *coperta (1844)*.

Fig. 190. — O repetiţie moldovenească — *personajele primei reprezentaţii (1844)*.



amănuntului vestimentar caracteristic [63]. Este vorba de o privire mai unitară asupra interpretării actoricești, o declarare mai fățișă a preocupării de a pune « jocul figurii, gesticularea, espresiunea corpului » în concordanță cu anume « sentimente, pasiuni, viciuri » [64]. De altfel, pentru a-i corija, el arată actorilor, exemplificînd pe scenă, « toate fazele din viața omului, și anume cum se manifestă nebunia, furia, gelozia, intriga, avariția, plînsul, rîsul și în fine, toate din natură » [65], ceea ce presupune din partea lui C. Caragiale temeinice cunoștințe de tehnică scenică, posibilități variate de expresie.

Pe linia acestor recomandări actorul se face remarcat în primul rînd, (și e semnificativ pentru evoluția sa artistică) prin « talent traghic în poziții și gesticulații » [66], și mai apoi abia va coborî « chiar pînă în sufletul persoanei ce înfățișează ». Deocamdată, « tot focul de care se simte pătruns pentru această artă » tinde « să subjuge pe ascultător », (. . .) « să stoarcă lacrimi de compătimire » [67]. Deocamdată, « simțirile împătimirii sale » pentru scenă se traduc printr-un « joc patetic și plin de adevăr » [68]. Influența stilului de joc de la Filarmonica se resimte puternic într-o primă parte a activității actorului, interpret în continuare al repertoriului acestei școli. Contactul cu dramaturgia lui V. Alecsandri — al cărui prim interpret este — și cu programul *Daciei literare*, aderarea la ideile revoluționare din preajma anului 1848 transformă stilul de joc al actorului.

Se pun acum, în această perioadă, bazele unor schimbări fundamentale în arta scenică romînească. Modelelor antice din repertoriul clasic al Filarmonicii (« zeitățile, împărații, tiranii, pătimașii ») [69], li se substituie modele luate din viața din jur. Apare acum o literatură dramatică nouă și este importantă această operă colectivă a scriitorilor de integrare în aceeași viziune critică, această participare strînsă la lupta de făurire a unei dramaturgii originale. Lucrul este perfect valabil și pentru arta scenică în orientarea ei spre o mai deplină veridicitate. Se oglindesc acum prin mijloace scenice noi un nou material de viață, o nouă tipologie umană, pentru că « tehnica de expresie depinde de estetica operei dramatice » și « arta se transformă o dată cu realitatea » [70]. Un nou stil interpretativ deci începe să se definească în arta scenică romînească, strîns legat de factura nouă a dramaturgiei originale. Este de remarcat în acest sens că, față de stilul Filarmonicii, arta scenică moldoveană, după o scurtă abordare a subiectelor istorice, se caracterizează printr-un ton general mult mai simplu și printr-o evidentă orientare spre comedie. Se știe că în arta interpretativă a Filarmonicii, în afara repertoriului molieresc, predomina « tonul plîngeros » și preferința pentru « tragedia sîngeroasă » [71]. Tendința de bază a ei era de a ridica eroii cu mult peste plafonul omului obișnuit, prin exagerarea scenică a sentimentelor și prin efecte de supralicitare a dramatismului acestor roluri. Or, la această dată, așa cum consemnează un om de teatru al timpului, « era foarte greu de jucat o bună comedie. Pentru aceasta trebuia ușurință, naturalețe, trebuia să te miști și să vorbești fără să ai aerul că ești constrîns, (. . .) fără să forțezi nota caracterului interpretat » [72].

[63] « . . Ai un rol de slujnică — notează în continuare C. Caragiale —, îmbracă-te ca o slujnică. Numai nu pune mînuși glacé și rochie cu corsaj, după cum se obișnuiește cîteodată ». « . . . Bine ar fi să se caracterizeze fiecare după rolul ce-l joacă . . . Dacă nu te vei măscări pe obraz, măscărești (murdărești, desfigurezi — *N. ns.*) rolurile pe scenă (. . .) Joci un rol de bătrînă și nu voiești a-ți face măcar o zbîrcitură ». Cu vremea, un asemenea actor « ajunge marionetă, fiindcă numai acelea rămîn neschimbate la față pentru totdeauna . . . ». (*Op. cit.*, p. 13).

[64] C. Caragiale, *Cursul de declamație*, *loc cit.*

[65] D. Carussy, *Costache Caragiale*, în *Gazeta artelor*, nr. 32, 1903.

[66] Vezi *Albina romînească* nr. 6 din 1840.

[67] *Loc. cit.*

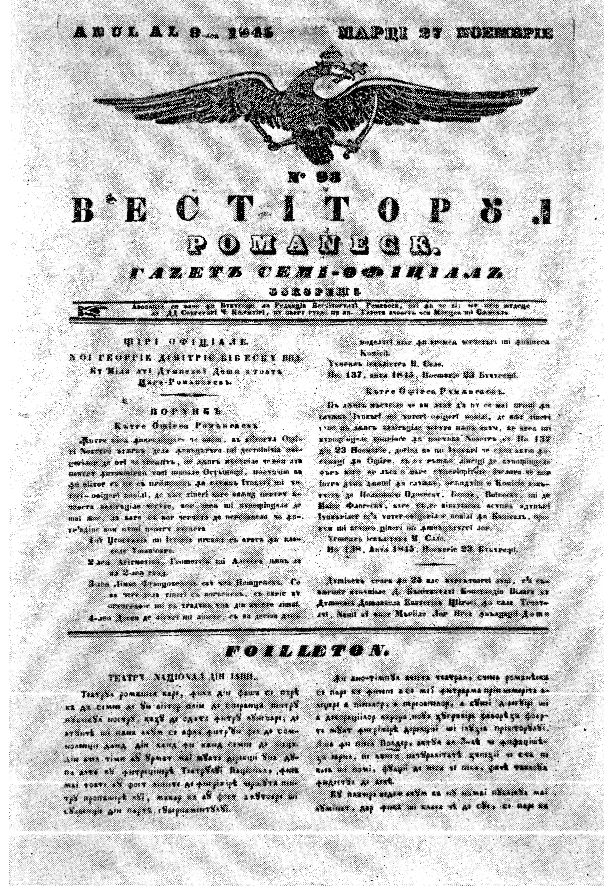
[68] Vezi *Dacia literară*, t. I, 1840, p. 116.

[69] I. E. Rădulescu, în *Curierul romînesc* nr. 57 din 1833.

[70] A. Villiers, *L'Art du comédien*, Paris, 1953, p. 60.

[71] B. Catargiu, în *Gazeta Teatrului național* nr. 12 din 1836.

[72] Aristippe, *op. cit.*, p. 152.


ANUL AL 9... 1845 MARȚI 27 NOEMBRIE

FOILLETON.

Fig. 191. — Foileton Teatrul național din Iași, *în* Vestitorul romînesc *din 27 noiembrie 1845.*

În Moldova, această școală a « bunei comedii » va fi cu strălucire reprezentată prin marele nostru actor M. Millo, ca și prin N. Luchian, interpreți în primul rînd ai pieselor lui Alecsandri. La această școală a repertoriului original se formează și talentul comic al lui C. Caragiale și, pe linia recomandării lui M. Kogălniceanu, de a pune în jocul său « mai puțină simtimentalitate și mai mult natural » [73], va evolua în general activitatea sa artistică ulterioară. Actorul este aplaudat pentru că « nu se oprește la treapta în care a ajuns, (. . .) nu se amăgește de aplauzele publicului și recunoaște că arta nu-și are hotar și binele poate fi și mai bine » [74] și pentru că « de-l vom privi în tragedie sau în comedie, de va juca rolul unui bătrîn sau al unui tînăr, unui erou sau unui fecior, tot vom recunoaște într-însul un talent format » [75]. Este momentul în care C. Caragiale adaugă elanurilor sale romantice inițiale o vizibilă orientare spre noi mijloace interpretative, este momentul în care jocul firesc de oglindire a vieții și realității imediate se alătură viziunii eroice, vibrației pasionale cu care își interpretase « cele unsprezece haractere » la Filarmonică [76]. La școala sa, în procesul general de înnoire a artei scenice romînești din această perioadă, se vor distinge curînd o linie realist-satirică și o alta evident influențată de romantism, reprezentată mai apoi în epocă cu strălucire de arta lui M. Pascaly. Este perioada de definire clară a premiselor realismului scenic în arta noastră teatrală, perioada care anunță și pregătește afirmarea categorică a acestei orientări prin marele reprezentant al artei noastre naționale, M. Millo.

Formarea și sublinierea unui specific în arta scenică romînească constituie, în ultimă instanță, una dintre preocupările culturale de căpătîi, în acest moment de afirmare prin artă a gîndirii noastre naționale. Este perioada în care patriotul Al. Golescu dorește pentru țara sa « pictorii și sculptorii care să poată cuprinde pe o bucată de pînză sau sub loviturile ciocanului o gîndire națională » [77], perioada în care e nevoie, așa cum spune Kogălniceanu, de o literatură « cu rădăcini naționale » [78] și în care muzica e chemată la rîndul ei să contribuie la întărirea sentimentului patriotic « prin bucăți compuse pe motive naționale » [79].

Este locul să se releve importanța pe care o are activitatea desfășurată de compozitorii Al. Flechtenmacher și I. Wachmann în susținerea și completarea spectacolului romînesc de teatru, în sublinierea caracterului național al unora dintre primele noastre producții dramatice originale.

Factor esențial în munca de pregătire a reprezentației teatrale, « compunerea muzicii pentru drame, vodeviluri, feerii, balete, pantomime etc. » [80] devine clauză de contract pe

[73] Vezi *Dacia literară*, t. I, 1840, p. 116.

[74] Vezi *Curierul romînesc* nr. 61 din 1845.

[75] *Ibidem*, nr. 90 din 1846.

[76] Director al Teatrului cel mare (1852—1855), dintr-o greșită politică de repertoriu, C. Caragiale va reveni la interpretarea patetică și la exagerările romantice caracteristice debutului.

[77] Al. Golescu către Șt. Golescu, în *Boierii Golești*, vol. II, București, 1846, p. 152.

[78] Vezi *Dacia literară*, t. I, 1840, p. 109.

[79] Vezi *Albina romînească* nr. 2 din 1848.

[80] A. Tudor, *Schiță istorică despre începuturile teatrului liric în Principate*, în *Muzica*, nr. 2, 1954, p. 7.

scena națională de la Iași, București sau Craiova. În consecință, spectacolul nostru de teatru se prezintă astfel mai atractiv, mai accesibil în rîndurile unui public nou, în această primă etapă de educare a gustului său artistic, iar « ariile, dueturile, horurile», inspirate din muzica noastră populară, așa cum va spune N. Filimon mai tîrziu, « aveau darul să meargă la inima romînului» și să-i trezească sentimentul de « naționalitate» [81]. Astfel, muzica scrisă de Al. Flechtenmacher la piesele *Iorgu de la Sadagura*, *Iașii-n carnaval*, *Scara Mîții*, *Cinel-Cinel*, *Crai nou*, *Coana Chirița* de V. Alecsandri, *Doi țărani și cinci cîrlani* de C. Negruzzi și, cea mai importantă dintre toate, la *Baba Hîrca* de M. Millo face parte integrantă din zestrea artistică a teatrului nostru din această perioadă. Concurat continuu de vodevilul francez și de opera italiană, spectacolul romînesc își definește astfel caracterul său național în primul rînd prin textele de inspirație originală, dar și prin motivele populare ale muzicii de scenă, jocul actoricesc urmărind prin interpretare să restituie publicului « duhul național» al acestor producții dramatice. Astfel C. Negruzzi, autorul piesei *Doi țărani și cinci cîrlani*, notează că pe scena ieșeană « actorii Theodorini și Luchian au caracterizat cu un natural minunat pe țăranii romîni» [82], iar despre *O bună educație* la București C. Caragiale consemnează că « actorii au interpretat-o silindu-se a-i da pe cît se poate coloritul omoristicii (umorului. — *N. ns.*) naționale» [83].

Este perioada în care C. Caragiale joacă pe scena de la Momolo — în sala neîncălzită în care « școlarii și amploiații subalterni» umpleau parterul — cele dintîi piese din repertoriul lui Alecsandri, comediile lui C. Facca și C. Bălăcescu și unele dintre propriile sale compuneri dramatice. C. Caragiale renunță la « pozițiile și gesticulațiile» în care își manifestase « talentul traghic» ca interpret al lui Saul, la « zicerile aspre și gemetele pătrunzătoare», în care își exprimase « simțirile împătimirii sale» [84] și, ca interpret al tipurilor și moravurilor vremii, găsește și pe scenă mijloacele potrivite cu care satirizase în scris aspectele negative ale societății din acest moment. Astfel, atent la frămîntările timpului și la ideile înnoitoare ale literaturii și artei noastre naționale, C. Caragiale își gîndește personajele și își potrivește înfățișarea și gesturile după modelele existente în realitate. În *Doi coțcari* de pildă, de va juca rolul pretinsului boier Burdicescu, își va ține în scenă « capul țeapăn» și « mijlocul mlădios», va umbla « înfipt sau legănat», « cu mîinile în necontenită mișcare», « cu ochii micșorați» și « cu glasul pițigăiat, va vorbi în șir și fără temei». Sau, dimpotrivă, de va interpreta rolul celuilalt coțcar, ce se dă drept sluga moșierului, va avea « umbletul neîngrijit», « căutătura leneșă», « mișcarea mîinilor greoaie și va vorbi cu glasul necioplit» [85].

Ca regizor, C. Caragiale va ști de asemenea ce indicații să dea interpreților cînd va pune în scenă, de pildă, *O soaré la mahala sau Îngîmfata plăpumăreasă*, pentru a satiriza tendința de parvenire și acea atmosferă de salon mimată cu atîta sîrguință de reprezentantele unei mici burghezii ridicole și ariviste. Astfel, Mărdica, Ancuța sau Ileana, în așteptarea pretendenților și a invitaților din « lumea mare», vor repeta fraze de *bon ton*, « se vor mai uita pe fereastră, mai vor juca cîte o polcă prin casă», se vor antrena în vederea cîte unui leșin la comandă, în cazul cînd « le vine isterico», vor mai juca gajuri, « un joc atît de noblu», și, în sfîrșit, vor face încă multe altele de acest fel, « așa cum petrec cucoanele de seama lor» [86]. Va ști de asemenea cum să îmbrace aceste personaje la « marșandă», cum să le împopoțo-

[81] Vezi *Țeranul romîn* nr. 8 din 1861.
[82] C. Negruzzi, *Doi țărani și cinci cîrlani*, Iași, 1849, nota introductivă, p. II.
[83] C. Caragiale, *Teatrul național în Țara Romînească*, București, 1867, p. 27.
[84] Vezi *Albina romînească* nr. 6 din 1840.
[85] Vezi C. Caragiale, *Doi coțcari*, în *Primii noștri dramaturgi*, București, 1956.
[86] C. Caragiale, *O soaré la mahala* și *Îngîmfata plăpumăreasă*, *op. cit.*

neze cu bonete și pene, cu rochii și « burnuze» și cu ce elemente să le înnoiască mobilierul, și în special interiorul salonului de primire [87].

Se regăsesc acum pe scena de la Momolo suficient de conturate condițiile pentru un joc de scenă realist, se regăsesc astfel împlinite în această perioadă foarte multe din recomandările formulate de C. Caragiale în scurtul său « compendiu» de artă teatrală, *O repetiție moldovenească*. Așa cum remarcă o cronică a timpului, C. Caragiale « dă o nouă dovadă a talentului său», în care arată « că știe să-și potrivească jocul după caracterul rolului său», în care « declamația, gesticulația și mimica lui sînt totdeauna potrivite și întrec de multe ori chiar așteptările» [88].

Este perioada de maturizare a artei interpretative a lui C. Caragiale, strîns legată de cele mai înaintate valori ale teatrului nostru din această perioadă, este momentul în care, la Iași, teatrul romînesc « ajunsese în floarea lui, cînd succesul se datorează în primul rînd lui Matei Millo, autor și actor, și lui V. Alecsandri, al cărui nume pe afiș era destul să se arate pentru ca publicul să dea năvală » [89]. Actori de frunte ai scenei moldovene la această dată, I. Poni, N. Luchian și T. Theodorini contribuie din plin prin arta lor la valorificarea primelor noastre producții dramatice originale și se înscriu în istoria teatrului romînesc în același timp ca demni reprezentanți ai unei puternice tradiții cetățenești, ca exemple de patriotism și atitudine față de abuzurile cîrmuirii, ca participanți entuziaști la pregătirea atmosferei revoluționare premergătoare anului 1848.

Este perioada în care teatrul romînesc își înjgheba o dramaturgie originală legată de actualitatea vremii și în care arta scenică își definea drumurile de afirmare și valorile sale artistice naționale.

✧

O privire de încheiere asupra artei teatrale romînești în prima jumătate a secolului trecut confirmă legătura continuă a acestei arte cu realitatea socială a timpului, ca și caracterul militant neîntrerupt al activității artistice pe scena națională. Confirmă, de asemenea, puternica influență în epocă a programului Filarmonicii ca bază teoretică de instruire artistică și, deopotrivă, influența ideilor *Daciei literare* ca evident îndreptar în dezvoltarea artei noastre scenice pe făgașul unei arte naționale, legate de limba și creația poporului nostru. Confirmă, în continuare, permanenta tendință de profesionalizare a acestei arte, de precizare prin regulamente și măsuri succesive a atribuțiilor personalului artistic și tehnic în procesul de creație scenică.

Instaurarea regizorului în drepturile sale, de răspunzător direct al pregătirii și reprezentării spectacolului (munca aceasta continuînd s-o facă actorul protagonist), permanenta preocupare de potrivire a costumului (dacă nu totdeauna și a decorului) cu datele textului dramatic interpretat reprezintă una din cuceririle esențiale ale mișcării noastre teatrale în epoca dată. Tot ca o trăsătură importantă se detașează în această perioadă tendința continuă de dirijare a muncii actorului de la improvizație, de la amatorism și excese în interpretare la studiul atent al rolului și la observarea neîncetată a modelelor din natură.

Nu pot fi trecute cu vederea însă anumite contradicții, existente în însuși procesul de creștere al acestei arte în țara noastră, și anume: o contradicție semnalată între nivelul artistic major al textelor clasice interpretate la Filarmonica și practica scenică foarte redusă a elevilor începători; o a doua — între programul teoretic profesat de animatori și arta lor scenică

[87] C Caragiale, *O soaré la mahala* și *Îngîmfata plăpumăreasă*, *op. cit.*
[88] Vezi *Curierul romînesc* nr. 61 din 1845.
[89] C. Negruzzi, *Opere complete*, vol. I, București, 1905, p. 269.

efectivă; și, în sfîrșit, o a treia, între exemplul și concurența permanentă a trupelor străine, interprete ale unui repertoriu de vodevil și melodramă, și recomandările pentru realizarea unei arte scenice naționale, pentru găsirea unor mijloace specifice de redare a dramaturgiei noastre originale. De remarcat că, în ciuda acestor contradicții și în cadrul unui proces artistic mai larg, în curs de definire, în care diferite tendințe și direcții de orientare se întrepătrund, arta scenică românească își prefigurează cu destulă claritate perspectivele sale de evoluție spre o latură eroică, de glorificare a trecutului național, și spre o alta, satirică, de demascare a moravurilor vremii. Într-o privire mai largă, se precizează acum căile de dezvoltare ale artei romantice în teatrul nostru, prin școala lui Mihail Pascaly și, bineînțeles, prin puternica școală realistă a lui Matei Millo, drumul pe care îl va parcurge în desfășurarea sa istorică întreaga noastră mișcare teatrală.

IDEILE DESPRE TEATRU ȘI CRITICA DRAMATICĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Spiritul critic în teatrul din prima jumătate a secolului al XIX-lea

1. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, și îndeosebi în cel de-al doilea sfert al veacului, se încheagă în țările române noua ideologie pașoptistă. Expresie a intereselor de clasă ale păturilor progresiste dornice să realizeze cît mai grabnic trecerea țărilor române de la feudalism la capitalism, această ideologie se caracterizează în primul rînd prin ideea emancipării naționale, prin ostilitatea pronunțată față de realitățile feudalo-iobăgiste. Pașoptiștii sînt cei care au întrevăzut, pentru prima oară, posibilitatea cuceririi puterii prin intermediul revoluției, care au elaborat un program progresist de revendicări, dar, totodată, programul lor ideologic cuprinde în această perioadă și limitele gîndirii politice ale burgheziei românești, care nu a urmărit răsturnarea orînduirii feudale.

Chiar dacă tendințele reprezentanților păturilor progresiste nu sînt omogene din punct de vedere al gradului de înțelegere a necesității revoluției, acestea se unifică în ceea ce privește formarea și dezvoltarea culturii naționale, năzuința de a realiza o cultură națională care să se integreze în circuitul european. Cultura națională din prima jumătate a secolului al XIX-lea receptează din cultura țărilor europene occidentale elementele care contribuie direct la influențarea procesului de dezvoltare a societății în perioada descompunerii feudalismului. Astfel, în cultura națională pătrund încă de la începutul secolului ideile iluminismului (francez în Principate și german în Transilvania) și ale romantismului. Deceniile dinaintea revoluției din 1848 se disting prin caracterul antifeudal și național al gîndirii politice-culturale românești.

Prima jumătate a secolului al XIX-lea este o perioadă istorică în care, cu cît înaintăm spre anul 1848, politica este în centrul interesului activității sociale și culturale. Literatura și artele sînt strîns legate de ideologia pașoptistă și caracterul de clasă al procesului istoric prin care trec cele trei țări române se reflectă în conținutul literaturii și artei.

Conștiința estetică se formează în practica luptelor sociale, în dezbaterea de multe ori furtunoasă a idealurilor etice. Persistența îndărătnică a rînduielilor feudal-iobăgiste, contactul culturii naționale cu iluminismul și romantismul fac ca literatura și arta noastră, încă din primele decenii ale secolului trecut, să aibă un caracter istoric concret. Idealul etic al epocii se afirmă în literatură și artă prin negarea mentalității și concepțiilor învechite, dînd naștere spiritului critic. Acum se dezvoltă speciile literaturii satirice: fabula, epistola,

NUMERI 1 Noembrie N° 1 1835

GAZETA
TEATRULUI NAȚIONAL

Fig. 192. — Coperta Gazetei Teatrului național, *nr. 1 din noiembrie 1835.*

comedia de moravuri; chiar în literatura de evocare, de influență romantică, se face simțit spiritul critic la adresa actualității. Tendința critică se manifestă în literatură prin însăși generarea criticii literare.

Ideologia pașoptistă năzuia, prin ideile sale cele mai avansate, să schimbe conținutul orînduirii sociale feudal-iobăgiste. Ideile estetice ale oamenilor înaintați din acea vreme sînt și ele legate de interesele și revendicările social-politice ale pașoptiștilor, iar judecățile lor de valoare în legătură cu arta și literatura exprimă în cel mai înalt grad aceste interese. Aceasta se constată și din modul în care critica a dublat activitatea literară și artistică.

Nu se poate vorbi în prima jumătate a secolului al XIX-lea de un sistem estetic, de principii estetice unitare. Dar este ușor de sesizat că critica literară și de artă se manifestă în sensul dezvoltării istorice progresiste, că cei mai buni reprezentanți ai criticii adoptă o estetică utilitară și pedagogică. Din acest punct de vedere, pașoptiștii dau mai multă importanță creației decît criticii. Ei subordonează actul critic creației literare pentru că trebuie să sprijine literatura și arta în perioada începuturilor, cînd judecata critică trebuia să fie în primul rînd un stimulent, cînd critica trebuia să satisfacă « raportul dialectic dintre necesitatea stimulării inițiativelor și intervenția spiritului critic» [1]. Criticii vremii, familiarizați cu producțiile literaturii și teatrului occidental, aveau suficiente elemente de comparație calitativă; conștiința rolului lor militant în cultură îi determină însă să nu raporteze valoarea primelor creații literar-dramatice originale la nivelul celor din Occident.

De la început, critica a avut un dublu scop, de educare a artistului și a publicului. Critica literară și artistică din prima jumătate a secolului trecut nu rămîne numai la stadiul exprimării dezideratelor utilitare și educative. Dacă « înainte de zece ani, cînd era rușine de a lua condeiul în mînă spre a compune ceva românește, critica ar fi fost cu totul de prisos și nepriincioasă literaturii născînde» [2], în deceniul care precedă revoluția de la 1848 critica a devenit o necesitate corectivă. Prin critică se luptă împotriva literaturii romantice de factură paseistă, a însingurării melancolice și demoralizante, împotriva dramaturgiei de senzații, lipsită de contact cu realitatea și care se îndepărtează de scopul educativ al teatrului.

Critica dramatică va utiliza ideile estetice ale enciclopediștilor francezi, ale iluminismului și mai tîrziu ale romantismului înaintat european. Influența lui Voltaire, Rousseau, Diderot

[1] P. Cornea, *Studii de literatură română modernă*, București, 1962, p. 137.

[2] M. Kogălniceanu, *Critica*, în *Dacia literară*, p. 205.

se recunoaște nu numai în tendința generală a luptei sociale împotriva rînduielilor feudale și a privilegiilor de clasă, nu numai în multilateralitatea și diversitatea preocupărilor politice-culturale ale pașoptiștilor, ci și în gîndirea lor estetică. Din ideile lui Voltaire și Diderot se inspiră ctitorii teatrului românesc și primii săi îndrumători dinainte de revoluția de la 1848 atunci cînd optează pentru teatrul moralizator, pentru tragedia care incriminează viciile și exaltă virtuțile. În articolele multora dintre cei care au făcut critică dramatică în această perioadă — fără ca să fi devenit critici profesioniști — se recunosc ideile pe care Diderot le enunță în *Entretiens sur le Fils naturel* și *Discours sur le poème dramatique (Père de famille)*, convingeri favorabile teatrului militant, asemănătoare celor din *Essai sur l'art dramatique* a lui Sébastien Mercier, din prefețele lui Beaumarchais la *Nunta lui Figaro* sau la *Eugénie*. Nu în puține cronici din această perioadă transpare spiritul general al criticii lui Lessing. Îndrumătorii teatrului luptă pentru înlăturarea influenței străine, pentru o dramaturgie națională care să releve importanța crescîndă a noilor pături sociale, opuse rînduielilor feudale.

Romantismul influențează în general cultura românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În concepția despre literatură și teatru care se afirmă în această epocă se pot recunoaște în special principiile teatrului romantic exprimate de V. Hugo în prefața la *Cromwell* (1827) și la *Burgravii* (1843). Eliade și Negruzzi (traducătorul lui Hugo) pornesc de la ideea necesității unei reforme în sensul transformării teatrului într-o oglindă a vieții, formulă frecventă în critica din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Majoritatea criticilor repudiază teatrul de amuzament, demonstrează superioritatea dramei ca forma cea mai înaltă a poeziei, optează pentru folosirea contrastelor antitetice, a amestecului de sublim și grotesc, manifestă interes pentru exaltarea trecutului istoric în spiritul hugolian. Cu atît mai apreciabilă este, îndeosebi la scriitorii și criticii moldoveni, importanța pe care o acordă poeziei populare, prezentării trecutului istoric cu puternice ecouri în actualitate, unui teatru cu fond național, care să ia atitudine împotriva tiraniei, un teatru apropiat de realitate, pentru un public care preferă piese simple, lipsite de aristocratismul clasicismului, dar și de declamatorismul eroilor romantici însingurați. La jumătatea secolului trecut, una din caracteristicile criticii dramatice o constituie orientarea spre adevăr, spre natural, spre realism.

Rolul criticii dramatice în îndrumarea teatrului național

2. Aproape unanimitatea literaților din secolul al XIX-lea, încă din primele decenii, contribuie în mod activ la formarea teatrului național, la afirmarea rolului său social-educativ, la crearea bazei ideologice estetice. Dacă în prima jumătate a secolului al XIX-lea — pînă la C.A. Rosetti și N. Filimon — nu se poate vorbi de o critică teatrală profesionistă, de scriitori a căror principală preocupare să fi fost critica dramatică, majoritatea oamenilor de cultură din această perioadă militează totuși, în scris, pentru dezvoltarea teatrului. De la Iancu Văcărescu și pînă la V. Alecsandri găsim o mulțime de forme publicistice prin care scriitorii abordează problemele făuririi și orientării teatrului românesc.

Criticii teatrale i se recunoaște rolul important pe care îl are de jucat în îndrumarea teatrului încă de la începuturi. Primele organe de presă românești fac loc în coloanele lor problemei teatrului național, considerînd-o ca fiind una dintre cele mai direct legate de mișcarea cultural-educativă a epocii. În Țara Românească, *Curierul românesc* (1829—1848) și suplimentele sale literare *Curierul de ambe sexe* (1837—1847) și *Muzeul național* (1836—1838) pornesc campania pentru înnoirea literaturii și teatrului. Apariția primei reviste de specialitate, *Gazeta Teatrului național* (1835—1836), dovedește cîtă importanță acordau contemporanii dezvoltării teatrului ca factor educativ. *Curiosul* lui C. Bolliac pentru scurtă vreme (1836 — 1837), iar mai tîrziu și într-o mai mică măsură *Albumul științific și literar*

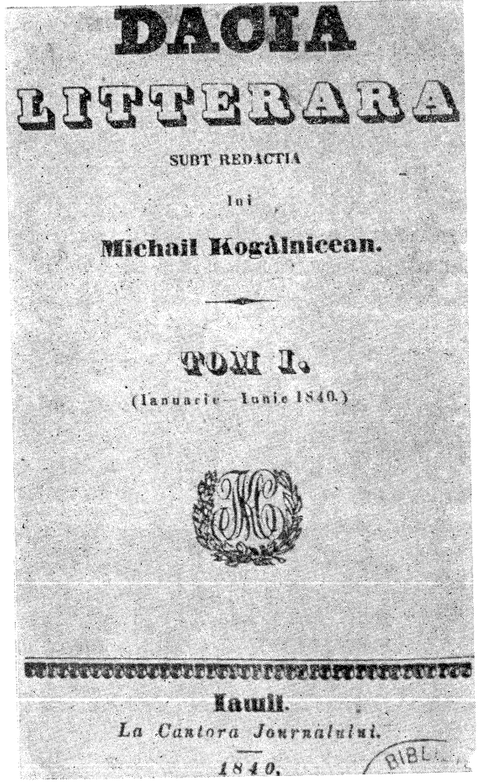

DACIA
LITTERARA
SUBT REDACTIA
lui
Michail Kogălnicean.
TOM I.
(Ianuarie — Iunie 1840.)
Kaufl.
La Cantora Journăluiui.
1840.

Fig. 193. — Coperta interioară a Daciei literare, *1840, tom. I.*

(1847) continuă dezbaterile în jurul funcției teatrului românesc. În Moldova, presa acordă o importanță cel puțin egală problemelor teatrului. În publicațiile conduse de Asachi, *Albina românească* (1829—1850) și *Alăuta românească* (1837—1838), este frecventă preocuparea pentru arta teatrală, pentru îndrumarea sa pe un tărîm fructuos, chiar dacă aceste publicații poartă amprenta limitelor gîndirii politice conformiste a lui Asachi. Un rol mult mai important din punct de vedere al orientării, profunzimii și densității ideilor estetice revine publicațiilor conduse de M. Kogălniceanu: *Dacia literară* (1840) și *Propășirea* sau *Foaie științifică și literară* (1844).

Presa transilvană are preocupări artistice-teatrale sporadice în *Foaia duminecii* (1837), *Foaie de săptămînă* (1837) și chiar în *Foaie literară* (1838). Abia în *Gazeta de Transilvania* (1838) condusă de Gh. Barițiu va fi enunțat programul dezvoltării artistice a teatrului național. La unificarea obiectivelor comune ale teatrului din cele trei țări române contribuie însă în cea mai mare măsură *Foaia pentru minte, inimă și literatură* (1838—1865), ca și publicația lui Timotei Cipariu *Organul luminării* (1847). În Transilvania, critica dramatică este activă și în publicațiile maghiare și germane. În *Siebenbürger Bote* (1792—1862) sau în *Erdélyi Hirado* (1828—1840) se întîlnesc cronici dramatice care, pornind de la o bază ideologică comună, urmăresc afirmarea teatrelor minorităților naționale. Este îndeosebi remarcabil nivelul preocupărilor publicațiilor germane pentru teatru: *Theatral Wochenblatt für das Jahr* (1778), redactată de actorul Scheidhauer, sau *Gothaer Theaterkalender*, *Siebenbürgische Quartalschrift*, la care colaborează Christian L. Seipp. La Timișoara apare *Thalia Kritische Beurtheilung der Temesvarer Bühne-Leistungen für Gebildete* (1830—1831), dar abia în ajunul revoluției de la 1848 vor apărea publicații cu un spirit nou: *Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde* și *Satellit* la Brașov, *Transsilvania* la Sibiu.

Critica dramatică apărută în presa din prima jumătate a secolului are ca trăsătură generală un caracter combativ, faptul că toți cei care fac critică dramatică pledează pentru un teatru pedagogic. Dar în critica teatrală a vremii se pot distinge tendințe divergente, deosebiri de poziții, de idei, de nivel în ceea ce privește discutarea specificității artei teatrale, în ceea ce privește însăși funcția criticii. În critica dramatică, ca și în teatru și dramaturgie, există și manifestări înapoiate. Este firesc ca în deceniile al patrulea și al cincilea, cînd în

(CU PREAÎNALTA VOE.)
GAZETA
DE
TRANSILVANIA.
КРАШОВ Nro. 1. 12. Марть 1838.
ТРАНСІЛВАНІА.
Брашов 22. Мартъ. Кътро чітаці ноші марці, кăм фостъ а поветре, фъкіпăм ліпсіці дінтжіпсеа ші ле пъріпсіпсі тъкпрані. — Дар че вепіпсе, кăнд вăзърăм дін ноў тъкпрва деспе ші о сопфегпаре де Хіпгапсі дăпăіпсе дін Жіосіі ші дін Фрăгъріпселе чіаз алеце ле чертаці ноіпіпсе ке дпдеяпіпаре ерідпіпсе де тоате зілеле!
Дпкіпаіа Са К.К. апостолеаскă Маріре сад дпдăрат прін ірăіпіпсіа са хотъраре дін 20. Февр. а. к. пе Домпіпа Оіпіпіпіпсіпсепа ге гпіпіпсіфоарте дін Трапсілваніа Іоапа Ва гпăі дін дпсъміпсе грапіце ва дпдрі кă кърці поіпіпсіпре.
Фъкърап 18. Мартъ. Дечъці піпă 8 чіпсіре піоў апгіпіпіпаці ап ордпіпа поіпре о апгіпаіпіре апфъріпіпсъ де фок, прін каре пе дпдоіпсе кпсіпа кăіі че ок торіре, сад фъпъ ші трăі прілпі жерфă фдпкіпдоре.
ЎНГАРІА.
Буда 9. Мартъ. Апфъріпіпсăта апгіпіпаре, че о дпіпіпа дпкіпторіі дін кăсіа ле ок дпкіпс Дпкіпре сопі. де О. а кăріі дпсепіа ші Дпкіпре дін прічпіпіле сале де сътъ Буда, ші прічпіпа вечапа кă оп, дпкіпдпкă Маріпеа ші дпфрăпіпа. Дпсепа фапіліі трăіпіре окпрі прекіпсіпе дспіпсіпіре сале ші ок ок пъте ап дпсепа ші сіпъре. Пе Маріе ші ап віпіпа дпсă Буда піпе Жіосіі дпкіпторіі ке дпкіпіпе. Дпгпеці рапіфăп пепдпсепіпіі ші Жіосіі; піпетре ва ап пеапіпа трапіпа дпкіпіпе ок ок сіпсре Жіосіпіпа Дпкіпрі ші іспіпіа Сопіпор Сапкіпрі, дпсă дпгпе пеадпкіпа пепе пъріпі воппе сепіпа де дпгпе пепді.

Fig. 194. — Coperta revistei Gazeta de Transilvania, *nr. 1, 1838.*

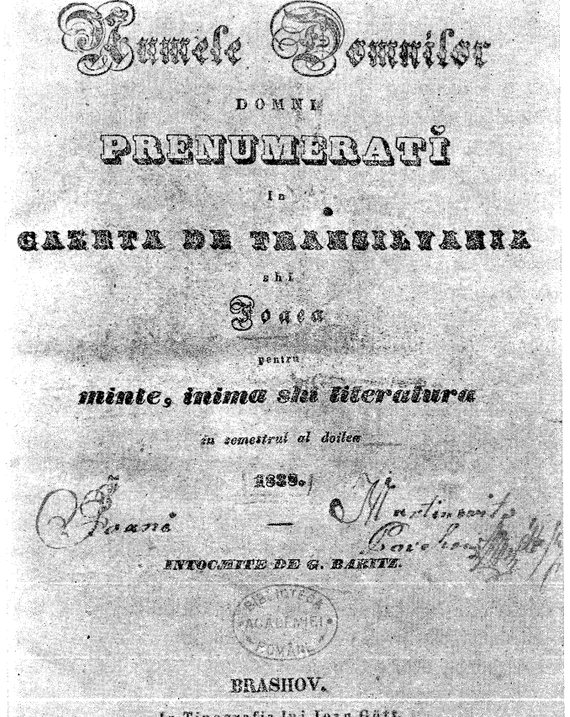

Numele Domnilor
DOMNI
PRENUMERAȚI
la
GAZETA DE TRANSILVANIA
și la
Foaea
pentru
minte, inimă și literatură
în semestrul al doilea
1838.
— Pariu
INTOCMITE DE G. BARIȚIU.
BRASHOV.
In Tipografia lui Joan Gött.

Fig. 195. — Coperta broșurii întocmite de G. Barițiu, cuprinzînd numele colaboratorilor Gazetei de Transilvania *și ai* Foii pentru minte, inimă și literatură, *sem. II, 1838.*

BLÄTTER
für
Geist, Gemüth und Vaterlandskunde.
№ 42. Montag, den 14. Oktober. 1844.
Ueber das deutsche Theater in Siebenbürgen.
Ueber das Theater? »Mein Gott! wird mancher Leser ausrufen; wer denkt denn jetzt an das Theater? zu einer Zeit, wo ringsum Feuersäulen aufsteigen, und die schwererrungene Habe des fleißigen Landmannes und Bürgers in einem Augenblicke vernichten, wo die Lebensmittel bedeutend im Preise steigen, wo Handel und Industrie darniederliegen, und ein schwerer Nationen- und Sprachkampf die von orientalischen Elementen umfluthete deutsche Insel zu überschwemmen droht, da gibt es wichtigere Interessen, als die Komödie, wie denn doch nur ein Luxus- und Unterhaltungsartikel verfeinerter Städte ist.« Zugegeben, daß es wichtigere Dinge gäbe, die mit dem physischen Nutzen des Landes in größerem Zusammhange stehen, so darf man doch in Bezug auf geistiges Fortschreiten, eine Anstalt nicht vergessen, die zur Förderung der nationellen Kultur und Sprache nicht nur nothwendig, sondern auch unentbehrlich ist. Welche Rolle das Theater bei civilisirten Völkern bisher gespielt hat, und noch immer spielt, wie es unter dem Anscheine des Vergnügens Nutzen verbreitet, und die geistige Gesittung gehoben hat, wie selbst die größten unserer Dichter und bedeutendsten Personen im Staate für diesen Zweck gearbeitet haben, bedarf wohl keiner näheren Beleuchtung. Das Theater wurde stets als Sittenspiegel der Völker betrachtet; Laster wurden gegeißelt, Lächerlichkeiten aufgedeckt, und das rein moralische Prinzip als die höchste Tendenz aufgestellt. Freilich artete die edle Absicht oft in Sucht aus, die Masse zu ergötzen, und diese Abnormität ist heutzutage beinahe stehender Grundsatz geworden, wovon die Rühr- und Schauerkomödien von ehmals, die französischen Effektstücke und das zahllose Heer der Wiener Possen ein deutlicher Beweis sind. Doch kein Buch ist so schlecht, daß man nicht daraus etwas Gutes lernen könnte, und keine Komödie so erbärmlich, daß nicht Einzelnes den Kenner befriedigte. Geistige Unterhaltung, ein gewisser Sichgehenlassen und Genießen, während Andere sich zu unserm Vergnügen abmühen, ist dem Volke höchst nothwendig, und der Geist eines Publikums ist, wie der jedes einzelnen Menschen, nicht immer im Stande sich auf gleicher Höhe zu erhalten. Nehme man immerhin an, daß auf 10 schlechte Stücke ein gutes kommt, so hat das Publikum noch nicht viel verloren. Nicht das einzelne Werk soll den beabsichtigten Zweck der Bildung und Sittenreinigung erreichen; die Gesammtmasse aller auf dem Theater dargestellten Produkte soll auf den Geschmack wirken, Leidenschaften in ihren verderblichen Wirkungen darstellen, das menschliche Getreide in allen Verwicklungen schildern; das Theater soll ein Buch des Lebens sein, das Jedem aufgeschlagen vorliegt, und zum Nachdenken über sich selbst anleitet; es soll Sprache und Denkweise verbessern; und, was nicht zu übersehen ist, es soll die arbeitende Klasse erheitern, sie den schwerdrückenden Tag vergessen machen, sie durch sorgfolgen Genuß zu neuer Thätigkeit anfornen, und das bischen Phantasie, das der trockne Handwerksgeist noch nicht gänzlich untergraben, aufrecht erhalten. Von diesem Gesichtspunkt aus beobachtet, ist das Theater eine Anstalt, die ihre wohlthätigen Einfluß bei allen Völkern stets bewährt hat; außerdem ist es beinahe bei allen Nationen (die wenigen ausgenommen, die sich mit Politik beschäftigen) das einzige Organ, das eine öffentliche Meinung beschäftigt, und öffentliche Meinung, auf welchen Gegenstand sie sich immer beziehen mag, ist noch das einzige Merkmal, daß es Nationen gebe.
Der gegenwärtige Aufsatz hat den Zweck, zu

Fig. 196. — Coperta revistei Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde, *octombrie 1844—articol despre teatrul german din Sibiu.*

teatru răzbate spiritul eliberării de rigorile feudalismului, să apară contradicții în care se recunosc înseși pozițiile politico-ideologice contradictorii ale scriitorilor respectivi. Barbu Catargi exaltă producția lui Kotzebue pentru că nu în dramaturgia satirică originală vede el rostul primordial al teatrului românesc; D. Gusti încearcă anularea valorii de generalizare a *Băcăliei ambițioase* de Al. Russo de pe aceeași poziție cu B. Catargi. În scrierile lui G. Asachi transpar ideile sale echivoce; în concepția despre teatru a lui Eliade se resimte ideologia sa, care-l face să se alăture burgheziei liberale. Este firesc deci ca, în studiu, critica dramatică să nu fie considerată un tot unitar, ci să fie distinse nuanțele și contradicțiile dintre diferiți critici sau chiar din gîndirea aceluiași scriitor.

Gazeta Teatrului național dă o importanță deosebită criticii teatrale și cele mai multe din articolele publicate aici au un caracter practic de aplicare a ideilor estetice ale vremii la arta mișcării noastre teatrale de început. Pentru colaboratorii *Gazetei Teatrului național*, critica este un mijloc constructiv de a contribui la dezvoltarea artei noastre (« aceste băgări de seamă nu sînt ca să descurajeze pe tinerii noștri actori »[3]) de pe pozițiile publicului interesat de bunul mers al teatrului românesc.

Cezar Bolliac, cronicarul dramatic de mai tîrziu al *Trompetei Carpaților*, extinde sarcina criticii în ceea ce privește îndrumarea literaturii dramatice originale. Din ceea ce îi scrie

[3] *Teatrul național*, în *Gazeta Teatrului național* nr. 1 din 1835.

lui C. Negruzzi, reiese că Bolliac consideră critica teatrală ca o necesitate care condiționează progresul creației literar-dramatice. Editînd în 1836 jurnalul *Curiosul*, Bolliac caută să împlinească o lipsă resimțită în cultura noastră: « editarea unui jurnal literar care să determine gustul cititorilor pentru a cerceta orice noutate, a-i plăcea să se puie într-o poziție de critic și, în sfîrșit, a-i veni și ideea a se pune și însuși în critică» [4]. Bolliac socotește de altfel acest jurnal literar, suspendat după doar trei numere apărute, ca fiind un jurnal critic. Aceleași opinii despre rolul criticii le împărtășește și C. D. Aricescu, căruia îi revine inițiativa unui teatru la Cîmpulung în anii premergători revoluției [5].

Dacia literară cere criticii să îndrume literatura și teatrul pe calea reflectării realității naționale. Programul *Daciei literare* înscrie între obiectivele mișcării culturale unificatoare promovarea criticii literare și artistice într-un spirit obiectiv, care să slujească în primul rînd dezvoltării literelor și artelor: « Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana» [6]. Un rol important îl are în dezvoltarea criticii dramatice *Foaie pentru minte, inimă și literatură* în anii care au premers revoluției. G. Barițiu aduna în paginile publicației transilvănene semnăturile celor mai reprezentativi scriitori ai vremii, de toate nuanțele, însumînd pozițiile tuturor sprijinitorilor dezvoltării culturii românești moderne.

Funcția criticii va fi precizată cu deosebită luciditate în ajunul revoluției de către Al. Russo, pe care G. Ibrăileanu îl socotește cel mai de seamă reprezentant al spiritului critic de la 1848. Al. Russo pretinde criticii, pe lîngă obiectivitate, o atitudine activă, cerînd celor care o practică o aprofundată cunoaștere a vieții. El pledează pentru o critică de artă cu un însemnat rol educativ, care să ajute creatorului și publicului. Russo depășește momentul subordonării criticii actului de creație propriu-zis și susține că « este nevoie de a întemeia critica și de a cumpăni de acum înainte bunătățile scrierilor și tăria sistemelor, fiindcă au trecut 20 de ani de cînd strigară cu toții scrieți, scrieți bine sau rău, dar scrieți, și acum a venit timpul selectării» [7]. Al. Russo urmărește promovarea dramaturgiei naționale inspirate din realitate și înlăturarea traducerilor neselecționate: « . . . Este mai de folos a se giuca pe stena națională obiceiurile, năravurile știute în limba noastră, decît traduceri de obiceiuri străine. . . » [8].

Un rol deosebit în afirmarea criticii literare și teatrale îl are Vasile Alecsandri. Importanța pe care o acordă V. Alecsandri criticii izvorăște din însăși concepția poetului asupra funcției social-educative a presei. Cel care în anii de după revoluție afirma că doar presa și teatrul mai rămîn pentru a lupta împotriva oligarhiei cere crearea unor rubrici literare și teatrale permanente, socotește necesară editarea unor reviste de specialitate care să discute probleme de teatru, să analizeze spectacole dar, în același timp, să nu uite problemele de organizare a teatrului, să nu ignoreze condiția de viață a artistului.

La jumătatea secolului, critica literară și dramatică își îmbogățește conținutul și își lărgește preocupările de ordin artistic: « Prin critică nu înțelegem — spune Al. Russo — numai acea care bate fără cruțare frazeologia, sărăcia ideilor, pedanteria și obiceiurile literaturilor străine introduse cu patos în pămîntul romîn, dar critica sănătoasă ce răspîndește bunul» [9].

În deceniul al cincilea al secolului trecut, critica teatrală devine terenul unor ascuțite lupte de opinii, ca în cazul disputei dintre D. Gusti și Al. Russo în jurul piesei *Băcălia ambițioasă*. Se enunță frecvent acum judecăți critice asupra unor producții dramatice originale,

[4] *C. Bolliac*, în *Curiosul* nr. 1 din 1836.
[5] C. D. Aricescu e prezent în critica teatrală cu articole combative încă înaintea revoluției, dar mai cu seamă după înfrîngerea revoluției.
[6] Vezi *Dacia literară*, t. I, 1840, nr. 1, *Introducție*.
[7] Al. Russo, în *Scrieri alese*, București, 1959, p. 58.
[8] Al. Russo, *loc. cit.*, p. 4.
[9] Al. Russo, *loc. cit.*, p. 171.

și îndeosebi cu privire la arta scenică, față de care critica își ia un rol corectiv activ. În fond, critica dramatică a contribuit în prima jumătate a secolului trecut la ieșirea teatrului din faza diletantismului, la profesionalizarea acestuia, punînd teatrul și dramaturgia în contact cu ideile estetice și teatrale ale culturii europene. Critica dramatică a contribuit de asemenea într-o mare măsură la orientarea realistă a scenei românești, în perioada cînd romantismul imprimase artei actorului înflăcărarea și retorismul care aveau să dăinuie în interpretare pînă tîrziu.

Critica dramatică despre rolul social-educativ al teatrului

3. Nu toți cei care au scris despre teatru în primele decenii ale secolului al XIX-lea au făcut critică dramatică. I. Văcărescu sau D. Golescu au exprimat, alături de alții, doar dezideratul promovării teatrului național; Gh. Asachi sau Gh. Barițiu, chiar dacă depășesc caracterul vag, general revendicativ al scrierilor celor pomeniți, se mențin — la alt nivel — în faza exprimării programatice a funcției social-pedagogice a teatrului. Nici Eliade, nici C. Negruzzi și nici M. Kogălniceanu nu au făcut critică dramatică propriu-zisă. Critic dramatic, în sensul discutării complexității artistice a dramei și spectacolului, a fost Cezar Bolliac. De problemele dramaturgiei și artei actorului s-au ocupat Gh. Asachi, I. Eliade Rădulescu, Barbu Catargi și D. Gusti, Al. Russo, V. Alecsandri; felul în care abordează fiecare problemele principale ale teatrului național diferă însă nu numai din punctul de vedere al pregătirii de specialitate, ci în primul rînd prin atitudinea determinată de gradul lor de conștiință de clasă. În articolele lui Asachi se resimte spiritul conformist, legalist. La Eliade este prezent în publicistica teatrală spiritul său independent, dar ideologia sa rămîne echivocă cu tot tonul ei peremptoriu. Grandilocvenței nu prea bogate în idei a lui Barbu Catargi sau îngustimii de vederi a lui D. Gusti li se opun ponderea și substanțialitatea lui M. Kogălniceanu și V. Alecsandri, și îndeosebi superioritatea ideologică a lui Al. Russo, vehemența critică și competența profesională a lui Cezar Bolliac.

Dincolo de deosebirile care condiționează însăși evoluția criticii dramatice din prima jumătate a secolului trecut, tuturor acelora care au discutat problemele teatrului național în perioada începuturilor le este caracteristică preocuparea pentru rolul pedagogic, utilitar al teatrului. Indiferent de orientarea ideologică, de formația artistică și spirituală, toți văd în teatru — la începuturile lui — un mijloc de educare. Funcția pedagogică a teatrului a stat în atenția Văcărești lor, ca și a lui D. Golescu, a lui Asachi ca și a lui Gh. Barițiu. Aceștia vedeau în teatru, ca și în școală, un instrument de educație. Dar cel care aduce primul o contribuție teoretică în ceea ce privește funcția social-educativă a teatrului este Eliade. Publicîndu-și articolele în *Curierul românesc*, patronînd spiritual acest important organ de presă, în care transpar ideile democratice ale iluminismului, dar și teama de revoluție, pledînd în general pentru reforme care să modeleze moralitatea civică, Eliade enunță idei care constituie o îmbogățire a gîndirii despre teatru, atît prin caracterul lor democratic, cît și prin faptul că aduc în discuție problema specificului artei teatrale și particularitățile caracteristice genului dramatic.

Fig. 197. — Facsimil după Precuvîntarea *lui C. Negruzzi la traducerea piesei* Antony.

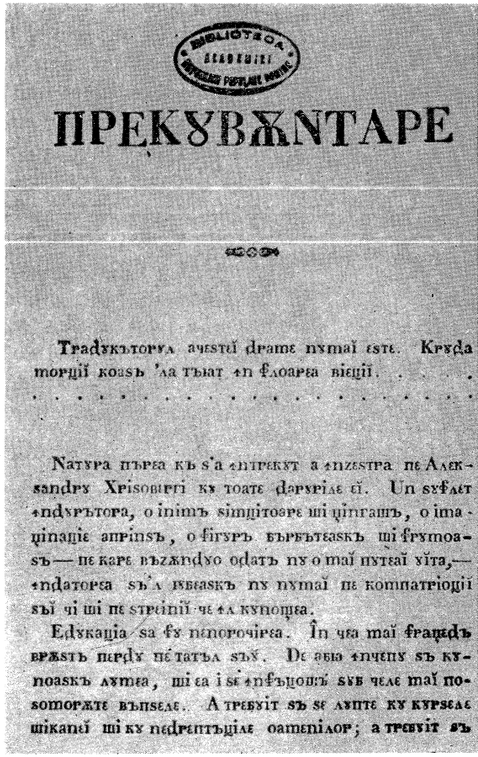


Fig. 198. — Articolul lui Ion Eliade Rădulescu (Curierul romînesc, *nr. 2 din 31 ianuarie 1832) în care se anunță începerea pregătirilor pentru reprezentarea « tragediei în versuri, foarte cunoscută și intitulată* Fanatismul» *la Colegiul Sf. Sava.*

Eliade pornește de la ideea că teatrul trebuie să se adreseze păturilor largi, căci « clasele contemporane (. . .) unele știu a ceti și altele nu», iar dacă gazeta este numai pentru cei care știu carte, teatrul trebuie să fie și « pentru unii, și pentru alții» [10]. Eliade — ca mulți alții — asociază teatrul și școala, dar merge mai departe în stabilirea funcției educative a teatrului (care « familiarizează iară pe toți, pe nesimțite, cu istoria națiilor»), cînd îi atribuie rolul de a « însufleți gust pentru ale veacului» și de a dezvolta « simțul soțiabilității» [11]. În momentul în care noțiunea de teatru este legată de cea de școală, prin funcția didactică comună, aprecierile lui Eliade în ceea ce privește scopul final al științei și artei — cunoașterea adevărului — și mai ales precizarea diferenței de mijloace folosite de știință sau de artă sporesc, în teatrul romînesc, lupta pentru o artă ale cărei calități să mijlocească și să amplifice funcția educativă. Eliade depășește calitativ formulările strict programatice asupra scopului teatrului, de felul celor enunțate chiar mai tîrziu de Costache Caragiale (teatrul este o « faptă populară» sau « nu place oglinda sluților și societatea geme de sluți și teatrul este oglinda moravurilor» [12]), dar, în ceea ce privește părerile sale despre funcția socială a teatrului, a artei în general, Eliade nu atinge nivelul teoretic al formulărilor lui Cezar Bolliac.

La Cezar Bolliac se poate vorbi, în sfîrșit, de o concepție clară bazată pe ideea că artei îi revine un rol de seamă în formarea conștiinței sociale și în influențarea evoluției societății. Întreaga activitate publicistică a lui Bolliac este orientată în acest spirit, chiar dacă în studiul său despre poezie el exagerează rolul literaturii și artei în schimbarea stărilor înapoiate: « . . . Să emancipeze dar poezia pe femeie, să desființeze orînduielile poliției cerești întinse peste viață (. . .), să facă ca proletariatul cel necultivat astăzi, cel lipsit

[10] *Scrisoarea către C. Negruzzi*, în *Muzeul național*, București, noiembrie 1836.

[11] Vezi *Gazeta Teatrului național*, nr. 2 din 1835: «Un alt folos ce izvorăște din obiceiul teatrului este că face pe oameni mai soțiabili, adică dezvoltă în inimile noastre și împuternicește trebuincioasa și fireasca simțire de a iubi să trăim împreună».

[12] C. Caragiale, *Teatrul în Țara Romînească*, București, 1867, p. 16.

astăzi de cultură spirituală și de îndestularea materială, să se ridice la demnitatea de om» [13].

Concepția estetică a lui C. Bolliac are un puternic caracter militant: arta trebuie să proclame adevărul, dreptatea, trebuie « a se coborî în inima poporului», « a fulgera apăsătorii lui cu fulgerul muzei», « a împinge neamul omenesc către ursite mai ferice» [14]. Combătînd literatura idilică, tendințele poeților care produc literatură pentru « ca să petreacă paraziții», Bolliac atrage atenția că « acea poezie care n-ar răspunde la simțămintele poporului s-ar izola de popor, de națiune, ar pieri. . . » [15]. Bazat pe aceste idei înaintate, C. Bolliac trage concluzia că artele sînt « trebuințe neapărate» ale poporului, că « scena formează din zi în zi gustul publicului »[16]. Extinzînd afirmațiile sale de la poezie la teatru, la poezia dramatică, Bolliac va discuta mai tîrziu în același spirit problemele dezvoltării literaturii dramatice originale.

Ideile estetice care circulă în anii premergători revoluției de la 1848 sînt într-un continuu progres de clarificare și îmbogățire a substanței lor și sînt din ce în ce mai mult aplicate și concretizate în cultura romînească. Astfel ideile directoare proprii grupului de la *Dacia literară* condiționează întreaga dezvoltare a artei de raporturile în care aceasta se găsește cu poporul, de măsura în care aceasta i se adresează și-și trage seva din realitatea trecută sau prezentă a vieții poporului [17]. În lumina acestor idei, Al. Russo și V. Alecsandri aduc o contribuție de seamă în ceea ce privește problemele oglindirii realității în literatura dramatică și arta scenică. Făurirea unui teatru care să oglindească într-o măsură din ce în ce mai mare realitatea este unul din obiectivele principale ale oamenilor de cultură pașoptiști. În condițiile lipsei de libertăți din perioada contrarevoluției, V. Alecsandri continuă să apere rolul militant al teatrului: « . . . Fiindcă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele și ridicolele societății noastre» [18].

Critica dramatică în sprijinul dezvoltării dramaturgiei naționale

4. Esența concepției despre teatru a pașoptiștilor o formează ideea creării unui teatru național, a unui teatru legat de viața socială a țărilor romîne. Dar un teatru cu adevărat romînesc nu se putea dezvolta decît pe baza unei dramaturgii originale, care să reflecte realitatea romînească, și de aceea majoritatea scriitorilor militează pentru crearea unei dramaturgii originale.

B. Catargi, Winterhalder, D. Gusti și I. Voinescu II manifestă în critica lor reticențe vădite față de dezvoltarea unei dramaturgii naționale care să reflecte realitatea. Dar cei mai mulți dintre scriitorii contemporani dau ei înșiși exemplu, scriind piese de teatru (C. Facca, C. Bălăcescu, C. Bolliac, C. Caragiale, Al. Russo, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri); în același timp, prin publicistică, ei stimulează creația dramatică originală, conside-

[13] C. Bolliac, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 27 din 1846.

[14] C. Bolliac, *loc. cit.* Ideile lui Bolliac au un ecou puternic în judecățile estetice ale criticului dramatic C. D. Aricescu, care enunță și el ideea că arta (teatrul) este un mijloc de cunoaștere pus în slujba progresului societății: « Teatrul nu e numai spechiul (oglinda. — *N. ns.*) societății, este mai cu seamă unul din sorii civilizatori ai unei națiuni, exemplu Molière și Racine, care au ilustrat scena franceză: și, prin scenă, Franța a preparat cu Voltaire și Rousseau marea mișcare de la 1789, care a regenerat omenirea căzută și care va provoca învierea definitivă a naționalităților împilate sau înmormîntate» (C. D. Aricescu, *Varietăți*, în *Romînul* nr. 137 din 1859).

[15] C. Bolliac, *loc. cit.*

[16] C. Bolliac, în *Curierul romînesc* nr. 10 din 1845.

[17] M. Kogălniceanu, *Prefața* la *Letopisețele Țării Moldovei*, Iași, 1852: « Artele și literatura — scrie el —, expresii ale inteligenței, n-au speranță de viață decît acolo unde ele își trag originea din însăși tulpina popoarelor. Altminteri ele nu sînt decît niște plante exotice, pe care cel dintîi vînt le înviază, ori le usucă. Ca să avem artă și literatură națională, trebuie ca ele să fie legate de societatea, cu credințele, cu obiceiurile, într-un cuvînt cu istoria noastră».

[18] V. Alecsandri, *Scrisori către Ion Ghica*, în *Documente inedite literare*, București, 1959, p. 62.

rînd-o, așa cum face Bolliac, condiția *sine qua non* a dezvoltării teatrului național [19]. Bolliac nu se mulțumește cu atît și susține că poezia dramatică « ar putea face ceva înainte în limba noastră, căci un sujet din istoria romînilor, tratat în limba romînească, de un poet romîn și reprezentat de o trupă romînească binișor întocmită s-ar cuveni să fie o sfeștanie care să sfințească astă clădire» [20]. Bolliac nu pledează însă fără exigență pentru o dramaturgie originală, ci ia atitudine împotriva literaturii gratuite idilice, fie ea și originală: nu interesează « că au dulcineele ochi verzi sau albaștri, că este primăvara veselă și toamna tristă, că este cald vara și iarna frig»; literaturii dramatice el îi impune sarcina de a arăta unde « s-a năpustit mai cumplit nenorocirea, unde muncește mai tare durerea», căci « destul s-a cîntat olimpii și paradișii, acum a venit vremea păcii și a realității » [21]. Și C. D. Aricescu consideră că eficiența educativă a teatrului este în funcție de repertoriu și pledează pentru crearea unei dramaturgii originale nu numai în ceea ce privește exprimarea ei în limba romînească [22].

În timp ce *Curierul romînesc*, *Albina romînească* sau *Foaia pentru minte, inimă și literatură* militează pentru crearea literaturii originale în fiecare provincie în parte, punctele de vedere ale *Daciei literare* sînt mai cuprinzătoare, obiectivul fiind crearea unei literaturi naționale unitare, a unei literaturi originale, inspirate din realitățile — trecute și prezente — naționale.

Al. Russo cere ca repertoriul să tindă la « deșteptarea publicului», la introducerea « naționalității» în teatru, căci scopul scriitorilor de teatru romînesc este « de a introduce pe scena națională, naționalitatea, drame și comedii îmbrăcate în caracterul pămîntului, vorbind cum vorbim cu toții» [23]. V. Alecsandri discută repertoriul în funcție de problema limbii, luînd atitudine împotriva traducătorilor-stricători de limbă. Tot el este acela care, la un nivel mai înalt de gîndire estetică, scrie piese cu subiecte actuale, care contribuie la formarea opiniei publice.

Afirmarea ideii despre însemnătatea unui repertoriu original substanțial, educativ, în același timp artistic, este strîns legată de ideea veridicității în literatura dramatică.

Eliade condiționează creația literar-dramatică de pasiunea și sinceritatea scriitorului. Militînd pentru crearea comediei satirice care să biciuiască răul societății, el susține că în satiră, mai mult decît în orice fel de scriere, « e trebuincioasă patima, energia și înfocarea. Trebuie să fie cineva vrăjmaș ca să izbească cu foc. Pînă nu va fi vrăjmaș al răului și doritor al binelui, nu va fi nici artist bun și cinstit. Să urîm dar răul unde îl vedem, iar nu pe om» [24]. În concepția lui Eliade despre comedie se strecoară totuși moderația sa caracteristică. El este pentru o comedie de moravuri în care satira să nu violenteze, și mai ales să nu vizeze personalități. Căutînd totuși să ferească de la început comedia originală de formula comicului gratuit, de ilaritatea ieftină pe care ar provoca-o defectele naturale ale personajelor, Eliade atrage atenția dramaturgilor: « . . . Bateți spre exemplu defectele morale, faptele oamenilor, forței, violării, cabalei, nu însă și defectele lor corporale; spuneți faptele viții-

[19] Mai tîrziu, în 1869, Bolliac va da expresie însăși dezvoltării dramaturgiei satirice. « Teatrul național s-ar chema atunci cînd autorii romîni ar trata subiecte naționale din istoria națiunii și acele piese în care se arată faptele romînilor, obiceiurile, tradițiunile și aspirațiunile romînilor, defectele, pînă și ridicolul romînilor s-ar chema piese naționale și teatrul pe care s-ar reprezenta ele s-ar chema teatrul național». Vezi *Trompeta Carpaților*, VII, 1869, nr. 780.

[20] C. Bolliac, *Prefață* la *Poezii*, București, 1841. Autorul se referă la clădirea proiectată a noului teatru.

[21] C. Bolliac, *Către scriitorii noștri*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 40 din 1844.

[22] Ca și Bolliac, mulți ani mai tîrziu, după revoluție, C. D. Aricescu va protesta împotriva *„traducțiomaniei»* care ne-a copleșit și ne-a îmbuibat cu piese fără învățăminte" și va cere să se încurajeze autorii romîni și să se reprezinte piese originale; vezi *Opiniunea constituțională*, nr. 30 din 1869.

[23] Al. Russo, *Critica criticii*, în *Albina romînească*, 1846, nr. 6.

[24] I. E. Rădulescu, *Despre satiră*, în *Curierul romînesc* nr. 7—8 din 1840.

sului, intrigantului, hipocritului, sceleratului, cearlatanului, impostorului, laoplanului, dați-le pe față dacă le știți, cu mîna pe inimă, spre a-i cunoaște lumea și a se feri de dînșii, faceți-le rău dacă voiți, cît puteți, nu le faceți însă binele ce nu-l merită asuprindu-i cu cîte n-au făcut sau legîndu-vă de defectele lor naturale, de care nu sînt ei solidari» [25].

Eliade este unul dintre primii oameni de teatru din țara noastră care discută particularitățile specifice genului dramatic. Influențat de împărțirea literaturii pe genuri corespunzătoare unor anumite epoci istorice pe care o face V. Hugo în prefața la *Cromwell*, și în special de ideea că drama este genul epocii, Eliade stabilește caracteristicile dramei și comediei. Trasînd o linie de demarcație netă între știință și artă, între istorie și teatru, stabilind că adevărul este caracteristica comună și științei și artei, dar legînd arta de noțiunea de frumos, care găsește mai ușor drumul spre sufletul oamenilor, Eliade, ca și alți contemporani, ajunge la concluzia că « comedia este cu mult mai folositoare decît istoria», căci « comedia își întinde influența sa asupra toatei unei generații, toate clasele societății, toate treptele ajung la teatru ca la o școală de moral. . . [26].

Problema frumosului este legată pentru romanticul poet Eliade de caracterul veridic al operei de artă, el cere o atitudine sinceră din partea scriitorului în redarea adevărului vieții, ceea ce dovedește încă o dată că atît în operă, cît și în concepțiile sale estetice coexistă elementele romantismului cu cele ale realismului.

În prefața la *Franțuzitele*, Eliade confirmă valoarea comediei lui Facca în funcție de faptul că « depinge atît de bine și *exact* și *natural* moravurile acestei epoce». În studiul său despre satiră, Eliade ajunge să formuleze o idee estetică valoroasă în legătură cu veridicitatea caracterelor comediei, punînd, chiar dacă într-un mod rudimentar și încă echivoc, problema generalizării și individualizării artistice: « Adevăratul satirist, orice formă va adopta, se ferește de minciună și prin urmare nu poate grămădi defecte și virtuți pe o persoană ce nu le are, căci comite un neadevăr» [27], « ci adună defectele, ridicolele și horibilul unui viții sau ale mai multor și le personifică într-un ideal» [28]. « . . . Astfel, spre exemplu, Molière, ca să arate și ca să flagele hipocrizia o personifică în Tartuffe, personagiul ideal fictiv; ca să arate ridicolul și hidosul avariției, o personifică în Harpagon. Fiecare ipocrit, fiecare avar se poate vedea singur în Tartuffe, în Harpagon; nu se vede însă și arătat cu degetul, huiduit, flagelat în persoana sa, în numele său» [29].

C. Negruzzi, influențat de școala romantică franceză și în special de V. Hugo [30], afirmă că teatrul ar trebui să înfățișeze « scene grandioase, mărețe, și mai ales adevărate» [31]. Dacă Negruzzi nu face decît să aplice aceste idei în propriile sale creații dramatice, în care apar elemente sociale contemporane, Al. Russo poartă în presă o discuție de ordin teoretic în legătură cu problema caracterului veridic al literaturii dramatice. El aduce în critica dramatică a vremii unul din punctele de vedere cele mai complexe și înaintate. Prin importanța pe care o acordă metodei de creație, procedeelor artistic-literare, și îndeosebi problemei

[25] I. E. Rădulescu, *Satira*, în *Notele, satirele și fabulele lui I. E. Rădulescu*, Craiova, 1883.

[26] Vezi *Gazeta Teatrului național* nr. 2 din 1835.

[27] I. E. Rădulescu, *Satira, loc. cit.*

[28] I. E. Rădulescu, *Despre satiră*, în *Curierul romînesc* nr. 7—8 din 1840. Noțiunea de personaj ideal are cu totul altă accepție decît cea contemporană, referindu-se la tipicitatea personajului. De altfel citatul arată cu claritate străduința lui Eliade de a indica mijlocul cel mai potrivit pentru tipizarea personajelor.

[29] I. E. Rădulescu, *Satira, loc. cit.*

[30] C. Negruzzi tradusese de altfel din dramele romantice ale lui V. Hugo — vezi *Maria Tudor*, în a cărei *Precuvîntare* spune: « . . . Autorul înțelegînd duhul parterului, ce se săturase de tragediile înalte ale lui Corneil, elegiace a lui Racine și filosofice a lui Voltaire, și-au croit planul după o sistemă mai potrivită cu veacul lor, și-au luat scenele chiar din societate» *(Precuvîntare* la *Maria Tudor* de V. Hugo, București, 1837).

[31] *Ibidem*. .

tipizării, spiritul critic al lui Russo abordează problema realismului în dramaturgia națională. Răspunzînd criticului *Albinei românești*, D. Gusti, care contesta valoarea satirică și ignora capacitatea de generalizare a comediei *Băcălia ambițioasă*, Russo aduce în discuție ideea importantă a puterii de generalizare a imaginii artistice (« S-a zis « *Băcălia ambițioasă* » și nu o « băcălie » sau o « băcăliță », pentru că ideea autorului este și a fost a generaliza și nicidecum a privi la o singură băcălie. . . » [32]) și totodată problema caracterizării personajelor prin limbă. Esențială în gîndirea artistică a lui Russo este condiționarea creației literar-dramatice de cunoașterea vieții (« cînd se scrie o critică sau o piesă, trebuie cunoștința omului de cînd se naște și pînă ce moare » [33]).

M. Kogălniceanu își exprimă — de cîte ori are prilejul — satisfacția de a se fi creat în literatura noastră dramatică încă o piesă cu temă din realitatea românească și care oglindește în mod veridic această realitate. Piesei lui Costache Caragiale *O repetiție moldovenească* M. Kogălniceanu îi acordă nu numai o valoare de document prin faptul că « ne arată cu culoare atît de vii cît și adevărate starea teatrului național sub direcții străine » [34], ci și una de conținut realist demascator. Criticul Kogălniceanu nu-și poate reține entuziasmul atunci cînd comentează apariția comediei lui V. Alecsandri *Cuconu Iorgu de la Sadagura*, « această piesă, adevărată expresie a societății noastre cu toate ridiculele de astăzi » [35].

Ideea veridicității și a orientării realiste în dramaturgia originală este îmbogățită de către Vasile Alecsandri, care distinge existența unor tipuri caracteristice societății și precizează totodată rolul literaturii ca mijloc de cunoaștere a realității istorice, descrise în opera literară: « fiecare generație produce naturi diferite și tipuri caracteristice, de un mare interes pentru studiul social și istoric al fiecărei epoci. Acele figuri serioase sau comice, mărețe sau ordinare, nobile sau tîmpite, frumoase sau hîde, blînde sau fioroase etc. poartă sigiliul secolului lor și compun tabloul original al societăților ce se succed și se prefac cu timpul » [36]. Dincolo de caracterul istoric al personalității eroilor literari, V. Alecsandri distinge și necesitatea redării specificului național al acestora, prin mijloace specifice de caracterizare, « o limbă conformă cu caracterul fiecărui personagiu, precum cu naționalitatea și timpul în care trăiește » [37].

Critica și orientarea creației actorilor

5. Ideile emise în slujba creării unei dramaturgii originale, care începe să-și îmbogățească conținutul realist, sînt completate de îndrumările ce privesc reprezentarea scenică a pieselor noi. Afirmarea ideii despre însemnătatea reprezentării veridice pe scenă a operelor dramatice are la bază orientarea estetică a scriitorilor și criticilor de teatru. Faptul că scriitorii sînt interesați pentru o reprezentare cît mai fidelă a operelor lor îi determină să enunțe exigențe față de artiștii interpreți, dîndu-le totodată indicații spre o artă scenică veridică. Ei emit idei interesante în legătură cu structura și unitatea spectacolului și cu necesitatea coordonării tuturor elementelor componente, cu rolul jucat de actorii fruntași ai trupelor în crearea ansamblului și organizarea muncii de scenă, cu problemele stăpînirii limbajului scenic și puterea de emoționare a actorului.

În general, indicațiile date de scriitorii și criticii teatrali din prima jumătate a secolului al XIX-lea converg spre orientarea realistă a creației actorilor, dar nu trebuie uitat că în perioada de formare a școlii teatrale românești în arta actorilor coexistă stilul romantic cu

[32] Al. Russo, *Critica criticii*, în *Albina românească* nr. 13 din 1846.
[33] *Ibidem*.
[34] M. Kogălniceanu, *Prefața* la *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*, Iași, 1845.
[35] M. Kogălniceanu, în *Propășirea* din 1 ianuarie 1844.
[36] V. Alecsandri, *Prefața*, în *Opere*, București, 1875, p. XXIII.
[37] V. Alecsandri, *op. cit.*, p. XIII.

cel clasicizant și cu elemente interpretative realiste. Realismul scenic va căpăta o formă mai bine definită abia în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o dată cu dezvoltarea dramaturgiei realist-critice și cu afirmarea școlii lui Matei Millo.

Este semnificativ faptul că Gh. Asachi, care manifestă o atitudine echivocă în problemele dramaturgiei, discutînd problemele artei actoricești pledează pentru un teatru ale cărui mijloace de expresie artistică să se apropie cît mai mult de veridic, de firesc, de realitate. Scriind în perioada cînd diletantismul nu fusese încă înlăturat din arta teatrală românească, Asachi dă atenție pînă și datoriei elementare actoricești a învățării textului dramatic. Nu se mulțumește însă cu atîta și cere actorului să respecte datele caracterologice, îndemnînd pe « d. diletanți să declameze potrivit cu haractirul ce-l reprezentează » [38]. Această idee de seamă este completată însă prin discuții asupra participării sau pasivității actorului în procesul de creație și asupra necesității cultivării talentului artistului prin studiu, ceea ce ar duce la înlăturarea tarelor provocate de diletantism [39]. Aprecierile critice ale lui Asachi depășesc însă sfera interpretării actoricești și se extind asupra spectacolului în ansamblu, privind problema veridicității tuturor elementelor componente ale spectacolului.

Infinit mai interesant în analiza spectacolelor decît în diluatele povestiri de subiecte ale pieselor, D. Gusti spune că: « Actorul sau, mai bine zis, regizoriul, dacă trupa nu este în stare, trebuie a lua bine minte și a distengui locul, timpul, obiceiul și îmbrăcămintea personajului său, căci aceste toate condiții neapărate fac adevăr — asemenea faptei ce se reprezentează » [40]. Gusti este refractar față de conținutul satiric al producțiilor originale, dar în același timp poate observa judicios că jocul sub așteptări al actorilor « a dus la o întunecare a valorii piesei » [41].

Eliade, preocupat și el îndeaproape de problemele artei scenice, caută să stabilească în primul rînd poziția și funcția socială a actorului, condamnînd prejudecățile care desconsideră încă pe profesioniștii teatrului. Pornind să facă un teatru și o școală de teatru, Eliade apără poziția morală și cetățenească a actorilor în societate, cerînd pentru cei ce se hotărăsc să înfrunte totuși prejudecățile vremii să nu mai fie socotiți « ca un paria politic, ca un comediant lăsat în voia întîmplării și nădăjduind a-și scoate a sa hrană așteptînd de la bunăvoința privitorilor » [42]. Eliade are o contribuție deosebită la formarea profesională a primilor actori români, condiționînd valabilitatea talentului de o cultură multilaterală. Și Eliade discută problema raporturilor dintre actor și personajul interpretat, dar indicațiile lui sînt mult mai apropiate decît cele ale lui Asachi de specificul muncii actorului, de tehnica scenică. Mentorul școlii de teatru a Filarmonicii dă o mare importanță declamației, aceasta determinînd valorificarea textului dramatic, a ideilor conținute și totodată a limbii naționale, în forma literară a operelor dramatice reprezentate. Cultura actorului este privită de Eliade ca un element care condiționează veridicitatea creației acestuia, căci rolul trebuie « potrivit » după datele istoriei, după natura sentimentului eroului, după aspectul lui fizic și cadrul

[38] Vezi *Albina românească* nr. 23 din 1848.
[39] Gh. Asachi scrie în *Albina românească* nr. 23 din 1848:
« Însușirea de a fi un bun actor nu se mărginește numai în buna plecare și în talent firesc, ce vra estetică o învățătură întinsă și clasică, prin care sentimentul se rafină și dă viață unei mai norocite ghibăcii de imitație plastică ». Asachi completa această idee discutînd creațiile actorului P. Poni, spunînd că « dezvăluirea adevărată a rolului, cu artă și înțelegere, este datoria cea dintîi a fiește cărui actoriu ».
[40] D. Gusti, în *Albina românească* nr. 85 din 1845.
[41] *Ibidem*, nr. 4 din 1846.
[42] I. E. Rădulescu, în *Curierul românesc* nr. 57 din 1833. Eliade cere să se aplice regimul pe care-l obținuseră actorii din Rusia: « . . . Guvernul împărătesc al Rusiei astăzi a întocmit un regulament pentru drepturile împărătești, prin care teatrul în acest imperiu se va face o carieră asemenea de cinstită ca și celelalte; actorii se vor socoti de amploaiați ai statului; vor avea leafă ca toți ceilalți, vor avea pensia pe viață și văduvele și fiii lor vor fi întru adăpostire despre orice părăsire a ticăloșiei ».

— 144 —

TEATRU NAȚIONAL.

Fig. 199. — Facsimil după Curierul romînesc, *nr. 36 din 30 octombrie 1847*, p. *144*, *articol despre noua stagiune teatrală.*

— 186 —

Fig. 200. — Facsimil după Curierul romînesc, *nr. 46 din 4 decembrie 1847*, *p. 186*, *cronică dramatică de G. Crețeanul.*

social în care evoluează [43]. Eliade face frecvent critica spectacolelor Filarmonicii și din aprecierile sale în legătură cu jocul actorilor se observă preocuparea continuă a criticului pentru redarea veridică, naturală, a eroilor interpretați. El combate stîngăciile, exagerările, abuzul de gesticulație, dicțiunea precipitată și lipsită de claritate. Siguranța scenică a unui actor vine din « pătrunderea și înțelegerea bine a personagiului ce joacă » [44].

Ceea ce aduce Eliade nou față de Asachi, primul îndrumător al actorilor moldoveni, constă în afirmarea rolului educativ al actorului și a necesității confruntării creației acestuia cu natura, cu realitatea [45]. Cu toate că în părerile sale despre literatura dramatică Eliade este puternic influențat de romantismul francez, hugolian, articolele sale de critică teatrală dovedesc că în ceea ce privește arta scenică el pledează pentru un teatru cu caracter realist. Cerința ca un actor să fie « un zugrav sincer al naturii » și să redea întotdeauna adevărul și firescul nu lasă nici un echivoc în această privință.

Cezar Bolliac, ale cărui idei în problemele literaturii dramatice se situează la un nivel superior, aduce și în problemele artei scenice o contribuție personală, nouă. Reluînd ideea rolului creator al actorului enunțată de Eliade, Bolliac o îmbogățește susținînd că inspirația din natură nu este suficientă și că actorului îi revine sarcina să recreeze natura, poetizînd. « Artistul care ar imita mecanicește numai formațiile naturii — spune el —, fără ca să se

[43] « Trebuie un actor să înțeleagă foarte bine pe poeții cei mai vestiți și să-și insinue sentimentele lor cele înflăcărate ? Trebuie să cunoască bine istoria ca să poată să le înfățișeze haracterul și patimile persoanei cu care se îmbracă, adică trebuie să fie un bun profesor de literatură? Trebuie să cunoască încai teoria picturii și a sculpturii ca să-și formeze gustul îmbrăcăminții și al pozițiilor? Negreșit ! (I. E. Rădulescu, în *Curierul romînesc* nr. 57 din 1833).

[44] I. E. Rădulescu, *Teatrul Bucureștilor*, în *Gazeta Teatrului național* nr. 4 din 1836.

[45] « Artistul cel bun își meditează personajul său și, *după al său natural*, geniul său croiește noi eroi, noi tineri, noi pătimași. Neîncetat băgător de seamă al naturii tuturor patimilor, tuturor viților, hromatizate după naturelul fiecărui om, se face un *zugrav sincer al naturii și arată publicului său niște icoane vii* într-un nou chip, dar totdeauna adevărat și firesc» (I. E. Rădulescu, *loc. cit.*).

implînte într-însa acea scînteie de poezie a lui Prometeu, acela nu e artist, e un meseriaș de materie numai. Într-însul nu a viat nici o idee poetică, este o copie moartă » [46].

Preocupările pentru orientarea realistă a teatrului sînt frecvente îndeosebi la publiciștii moldoveni. Negruzzi apreciază în presă interpretarea veridică a actorilor Teodorini și Luchian cu prilejul reprezentării piesei *Doi țărani și cinci cîrlani*, M. Kogălniceanu combate tendințele de împătimată exagerare romantică ce persistau în jocul lui C. Caragiale și critică cu vehemență spectacolele diletante care contrazic realitatea. Lipsurile actorilor diletanți sînt criticate și de către V. Alecsandri, dar nu fără a arăta și cauzele acestor deficiențe, legate de lipsa de pregătire practică și teoretică a actorilor. Vasile Alecsandri impută actorilor, în primul rînd, lipsa de preocupare pentru studierea caracterelor personajelor, pentru adîncirea rolurilor [47]. V. Alecsandri, ca și M. Kogălniceanu, este preocupat de problemele adevărului istoric în spectacol, ale redării veridice a cadrului social, de latura scenografică a spectacolului. Combativitatea sa în problema artei teatrale se manifestă însă cu și mai mare vehemență în perioada postpașoptistă, cînd Alecsandri protestează împotriva decăderii teatrului devenit un « tréteau de foire », sub direcția unor « exploatatori șarlatani ». V. Alecsandri apreciază cu entuziasm valoarea artistică a întemeietorului școlii realiste în teatrul romînesc, Matei Millo, « care a îndreptat teatrul pe calea progresului, prin îngrijirea punerii în scenă, prin împărțirea nimerită a rolurilor, prin perfecțiunea jocului actorilor, cărora el le-a servit ca model, și prin buna compunere a repertoriului dramatic » [48]. V. Alecsandri se referă aici la activitatea lui Matei Millo de la Iași — dinainte de 1850 —, epocă în care « teatrul din Iași a fost în apogeu, căci Millo a creat tipurile originale a Babei Hîrca, a lui Nișcorescu, a lui Kir Gaitanis, a mamei Anghelușa, a lui Kir Zuliaridis, a Muzei de la Burdujeni, tipuri variate ce vor rămîne mult timp neșterse din analele noastre naționale » [49]. Pentru prima oară caracterul realist al artei scenice este asociat dezvoltării realismului în dramaturgia națională, reprezentării dramaturgiei originale, care va sta la baza dezvoltării teatrului romînesc în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Gîndirea teatrală din prima jumătate a secolului al XIX-lea se încadrează în lupta ideologică a vremii. Opiniile lui Gh. Asachi, Ion Eliade Rădulescu, C. Bolliac, C. Aristia, C. Caragiale, C. D. Aricescu, M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, Al. Russo sau V. Alecsandri în legătură cu teatrul național și modalitatea sa estetică sînt strîns legate de curentul democratic pașoptist, ca și de contradicțiile ce se nasc în sînul acestuia. Teatrul, ca și literatura, ca întreaga cultură democratică, se încadrează în spiritul mișcării revoluționare pașoptiste. Concepțiile despre teatru, critica teatrală au avut un rol deosebit în determinarea caracterului militant-social al teatrului romînesc, stabilindu-i rolul de « școală de moral », care trebuie să cultive în popor sentimentul demnității naționale, ideile eliberării de opresiunea feudală. Unul din principalele obiective ale criticii teatrale din prima jumătate a secolului al XIX-lea este lupta împotriva promovării exclusive a trupelor străine de teatru de către domnitor și marea boierime. Intervențiile lui I. Eliade, C. Bolliac, M. Kogălniceanu sau V. Alecsandri îndrumă dezvoltarea teatrului romînesc pe o cale specifică, independentă de teatrul străin.

Specificul teatrului nostru, încă din perioada începuturilor, este determinat nu numai de înfăptuirea unui teatru în limba națională, ci mai ales de faptul că majoritatea militanților

[46] C. Bolliac, în *Poezii vechi și noi*, București, 1845. C. Bolliac a fost de altfel criticul care a sesizat, cu ani mai tîrziu, valoarea artistică a celor doi mari actori, Matei Millo și Mihail Pascaly, și care a militat pentru colaborarea acestora.

[47] V. Alecsandri, *Prefață*, în *Opere*, București, 1875, p. XII.

[48] *Ibidem*, p. VI.

[49] *Ibidem*.

pe tărîmul teatrului enunță ideea că teatrul are menirea să reflecte realitatea românească. Această cerință se manifestă în special în publicistica lui C. Bolliac, M. Kogălniceanu, Al. Russo și V. Alecsandri, ale căror idei constituie baza ideologico-estetică a teatrului romînesc, în special în deceniul al cincilea al secolului trecut.

Lupta pentru afirmarea limbii române în teatru (dusă de Văcărești, Golești, C. Facca, I. Eliade, Gh. Asachi, Gh. Barițiu), pentru formarea unui repertoriu de traduceri din clasici în limba română reprezintă doar stadiul primelor necesități afirmate de susținătorii teatrului romînesc în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Pentru cei mai mulți dintre cărturarii epocii — și în special în ajunul revoluției de la 1848 —, afirmarea teatrului romînesc este condiționată de transformările sociale, de necesitatea schimbării obiceiurilor și moravurilor. Aceasta nu se poate realiza în teatru decît cu ajutorul unui repertoriu bazat, în principal, pe o dramaturgie originală care să reflecte realitățile vremii. Ideea creării și dezvoltării unui teatru național legat de problemele vieții sociale a țărilor române constituie esența concepției teatrale a pașoptiștilor, nu numai prin atitudinea militantă în sprijinul dezvoltării unei literaturi dramatice originale, ci mai ales prin faptul că la acești scriitori, care tind spre un teatru realist (C. Bolliac, M. Kogălniceanu și mai ales V. Alecsandri și Al. Russo), apare ideea veridicității în dramaturgie și interpretare.

Ansamblul ideilor enunțate despre literatură și artă în prima jumătate a secolului al XIX-lea nu alcătuiește un tot omogen și unitar și nici un sistem estetic. Dar, pentru această perioadă, ideile despre teatru ale pașoptiștilor se constituie ca o concepție care îndrumă teatrul spre o artă cu caracter realist. Dezvoltarea ideilor estetice este un proces legat de dezvoltarea socială a țării. Acest lucru se poate observa în evoluția întregii culturi democratice din epocă. Urmărind evoluția ideilor despre teatru, se poate observa felul în care acestea reflectă tot mai mult năzuințele democratice ale epocii. De la susținerea teatrului în limba română, fie el și de divertisment, s-a ajuns la afirmarea rolului social pedagogic-estetic al teatrului ca tribună publică, ca mijloc de cunoaștere și reprezentare a vieții. De la îndemnul Văcărescului — care simbolizează cucerirea instituției culturale teatrale românești ca atare — se ajunge, la jumătatea secolului, la ideile estetice ale lui I. Eliade, C. Bolliac, M. Kogălniceanu, Al. Russo sau V. Alecsandri, care se referă, dincolo de rolul didactic al teatrului, la valoarea artistică a acestuia, la rolul teatrului în reflectarea veridică a vieții sociale, la funcția sa social-educativă-estetică.

BIBLIOGRAFIE

LUCRĂRI TEORETICE

MARX, K. și F. ENGELS, *Despre artă și literatură*, București, Editura pentru literatură politică, 1953.
— *Revoluția de la 1848*, București, E.S.P.L.P., 1956.
— *Opere*, vol. 5, București, Edit. politică, 1959.
ENGELS, F., *Mișcările din 1847*, în K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 4, București, Edit. politică, 1958.
— *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, ed. a 5-a, București, Edit. politică, 1961.
— *Anti-Dühring. Domnul Eugen Dühring revoluționează știința*, ed. a 3-a, București, E.S.P.L.P., 1955.
LENIN, V. I., *Despre cultură și artă*, București, E.S.P.L.P., 1957.
— *Despre literatură*, București, Edit. P.M.R., 1949.
— *Despre dreptul națiunilor la autodeterminare*, în *Opere*, vol. 20, București, Edit. politică, 1959.
— *Note critice în problema națională*, în *Opere complete*, ed. a 2-a, vol. 24, București, Edit. politică, 1964.
— *Cu privire la așa-zisa problemă a piețelor*, în *Opere complete*, ed. a 2-a, vol. 1, București, Edit. politică, 1960.
— *Fr. Mehring despre Duma a II-a*, în *Opere complete*, ed. a 2-a, vol. 15, București, Edit. politică, 1963.
PLEHANOV, G. V., *Scrisori fără adresă. Arta și viața socială*, București, Edit. « Cartea rusă », 1957.
LUNACEARSKI, A.V., *Despre literatură*, București, E.S.P.L.A., 1960.
* * * *Bazele esteticii marxist-leniniste*, București, Edit. politică, 1961.

INTRODUCERE

* * * *Istoria României*, vol. I, vol. II, vol. IV, București, 1960, 1962, 1964.
CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941.
IORGA, N., *Istoria românilor*, vol. I, București, 1936.
VIANU, T., *Estetica*, București, 1939.
XENOPOL, A. D., *Istoria românilor din Dacia Traiană*, vol. I, Iași, 1888.

✧

* * * *История западно-европейского театра*, Moscova, 1956—1957.
* * * *Очерки истории русского советского драматического театра*, vol. I, Moscova, 1954.
* * * *Théâtre et collectivité*, Paris, 1953.
ALBRIGHT, H., HALSTEAD, W. P. și MITCHELL, L., *Principles of Theatre Art*, Cambridge, 1955.
ANESTIN, I., *Schiță pentru istoria teatrului romînesc*, București, 1928—1938.
ANOKIN, B. L., *Le metteur en scène, l'auteur et l'acteur*, în *Premières mondiales*, XII, nr. 21, nov. 1961.
Atti del II° Congresso Internazionale di Storia del Teatro, Roma, 1960.
AVDEEV, A. D., *Происхождение театра*, Moscova—Leningrad, 1959.

BAPST, G., *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1893.
BELADOR, M., *Istoria teatrului romîn*, Craiova, 1895.
BENTLEY, E., *What is Theatre?*, Boston, 1956.
BOIADJIEV, G. şi A. DJIVELEGOV, *История театра западной Европы*, Moscova, 1940.
BOLL, A., *Le théâtre et son histoire*, Paris, 1941.
— *Théâtre, spectacles et fêtes populaires dans l'histoire*, Paris, 1945.
BRECHT, B., *Kleines Organon für das Theater*, în *Sinn und Form*, 1949, nr. 1.
BROOK, P., *Recherche pour une faim*, în *Premières mondiales*, XIII, nr. 24, febr. 1962.
BURADA, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, vol. II, Iaşi, 1915, 1922.
— *Cercetări asupra Şcoalei filarmonice din Bucureşti (1833—1837)*, în *Convorbiri literare*, XXIV, 1890, nr. 1—2.
— *Cercetări despre începuturile teatrului romînesc în Transilvania*, în *Arhiva*, XII, 1905, nr. 7—8.
BUTEANU, A., *Teatrul romînesc în Ardeal şi Banat*, Timişoara, 1945.
CARAGIALE, C., *Teatru naţionale în Ţara Romanească — 1855*, Bucureşti, 1867.
CARAGIALE, I. L., *Despre teatru*, Bucureşti, 1958.
CRAIG, ED. G., *De l'art du théâtre*, Paris, 1942.
D'AMICO, S., *Storia del Teatro Drammatico*, vol. I, Milano, 1958.
DUBECH, L., *Histoire illustrée du théâtre*, vol. I, Paris, f.a.
DÜRRENMATT, F., *Le théâtre est d'abord un jeu*, în *Europe*, 1961, nr. 381.
FILIMON, N., *Ciocoii vechi şi noi*, în *Opere*, Bucureşti, 1957.
FUCHS, M., *Précis de littérature théâtrale. Antiquité grecque et latine*, Paris, 1945.
GORCEAKOV, N., *Lecţiile de regie ale lui Stanislavski*, Bucureşti, 1955.
GREGOR, J., *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, 1933.
KAZANSKI, B. V., *Conjunctura social-istorică a apariţiei dramei*, în *Buletinul ştiinţific al Universităţii «Jdanov»—Leningrad*, 192, seria ştiinţe istorice, 1956, fasc. 21.
KINDERMANN, H., *Theatergeschichte Europas*, vol. I, Salzburg, 1959.
MANOLIU, E., *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iaşi, 1925.
MĂRCUŞ, ŞT., *Thalia romînă. Contribuţii la istoricul teatrului romînesc din Ardeal, Banat şi părţile ungurene*, vol. I, Timişoara, 1945.
MEYERHOLD, V. E., *Об искусстве театра*, în *Teatr*, 1957, nr. 3.
MIHĂLCESCU, M., *Istoria teatrului romînesc*, Bucureşti, f.a.
OLĂREANU, A., *Contribuţii pentru o istorie a teatrului romînesc în Banat, Transilvania şi Bucovina pînă la 1906*, Craiova, 1918.
OLLĂNESCU, D. C., *Teatrul la romîni*, partea a II-a, *Teatrul în Ţara Romînească 1798—1898*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. lit.*, seria a II-a, t. XX, 1899.
PETRESCU, CAMIL, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucureşti, 1937.
PIGNARRE, R., *Histoire du théâtre*, Paris, f.a.
RĂDULESCU, I. H., *Contribuţiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853)*, Bucureşti, 1935.
ROUCHÉ, J., *L'art théâtral moderne*, Paris, 1924.
STANISLAVSKI, K. S., *Munca actorului cu sine însuşi*, Bucureşti, 1955.
STROWSKI, F., *Le théâtre et nous*, Paris, 1934.
VEINSTEIN, A., *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, 1955.

✧

ALTERESCU, S., *Specificul artei teatrale şi obiectul de studiu al istoriei teatrului*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1963, nr. 1.
— *Începuturile criticii teatrale*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1955, nr. 3—4.
— *Aspecte ale dramei populare huţule*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 1—2.
— *Care este cea mai veche clădire de teatru din Romînia?*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 1.
— *Prima şcoală romînească de teatru*, în *Teatrul*, 1959, nr. 1.
— *Teatrul romînesc în preajma anului revoluţionar 1848 (I)*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1961, nr. 1.
— *Teatrul romînesc în preajma anului revoluţionar 1848 (II). Teatrul în Moldova între 1840 şi 1848*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1961, nr. 2.
— *Teatrul romînesc în preajma anului revoluţionar 1848 (III). Transilvania*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1962, nr. 1.
— *Afirmarea conceptului de regie în teatrul romînesc*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1962, nr. 2.
BREAZU, I., *Gheorghe Barit şi mişcarea teatrală romînească din Transilvania*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 1—2.

CIUBOTĂRAŞU, ŞT., *La 140 de ani...* (jubileul Teatrului Naţional din Iaşi), în *Teatrul*, 1957, nr. 6.
COSTA-FORU, A., *Două piese de teatru originale din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1960, nr. 2.
DELEANU, H., *Valori folclorice — sursă de cunoaştere a istoriei teatrului*, în *Teatrul*, 1957, nr. 9.
FLEGONT, O., *Cîteva mărturii despre spectacolele străvechi din ţinuturile carpato-dunărene*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 1.
— *Contribuţii la cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1962, nr. 2.
FLOREA, M., *Contribuţia lui Ion Eliade Rădulescu la dezvoltarea teatrului romînesc*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 3—4.
— *Date despre începuturile teatrului cult în Moldova*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 1.
— *Un ziar rusesc de la 1844 despre teatrul romînesc din Principate*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 1.
GÎŢĂ, L., *Contribuţii la cunoaşterea începuturilor regiei şi scenografiei romîneşti*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 1—2.
— *Ideile despre teatru ale lui Vasile Alecsandri*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1961, nr. 2.
GÎŢĂ, L. şi FLOREA, M., *Manifestări de dramă populară în cîteva regiuni ale ţării*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 1—2.
NĂDEJDE, L., *Tema haiducească în teatrul popular*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 2.
— *Teatrul popular de păpuşi în secolul al XIX-lea*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1960, nr. 1.
POPESCU, A. M., *Începuturile teatrului cult în Ţară Romînească*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1960, nr. 2.
TORNEA, F., *Rolul lui C. Aristia şi C. Caragiale în formarea artei teatrale la noi*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 1—2.
— *Un dramaturg ignorat: Iordache Golescu*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 3—4.
— *Un prilej nu numai de pioasă meditaţie (125 ani de la înfiinţarea Societăţii filarmonice)*, în *Teatrul*, 1958, nr. 5.

Capitolul I

ELEMENTE DE ARTĂ TEATRALĂ ÎN RITURILE, CEREMONIILE ŞI SPECTACOLELE DIN EPOCA VECHE

ATHENAIOS, *Deipnosophistai*.
HERODOT, *Historiae*.
LUCIAN, *De saltatio*.
POLLUX, *Onomastikon*.
PROCOPIUS, *De bello gothico*.
STRABON, *Geographica*.
XENOPHON, *Anabasis*.

✧

* * * *Istoria Romîniei*, vol. I, Bucureşti, 1960.
D'AMICO, S., *Storia del Teatro Drammatico*, vol. I, Milano, 1958.
GREGOR, J., *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, 1933.
IORGA, N., *Histoire des Roumains*, vol. I—II, Bucureşti, 1937.
LIUNGMAN, W., *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*, II, în *F F Communications*, XLIX, 119, 1938.
VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, V. N., *Русский театр от истоков до середины XVIII в.*, vol. I, Moscova, 1957.

✧

* * * *Histria*, vol. I, Bucureşti, 1954.
BLAVATSKI, V. D., *Античная археология Северного Причерноморья*, Moscova, 1961.
DAICOVICIU, C., *La Transylvanie dans l'antiquité*, Bucureşti, 1945.
FRIEDLAENDER, L. şi F. DREXEL, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, vol. IV, Leipzig, 1921.
GHIRCOIAŞIU, R., *Contribuţii la istoria muzicii romîneşti*, Bucureşti, 1963.
KAZAROW, G., *Beiträge zur Kulturgeschichte der Traker*, Sarajevo, 1916.
NESTOR, I., *Slavii pe teritoriul R.P.R. în lumina documentelor arheologice*, în *Studii şi cercetări de istorie veche*, X, 1959, nr. 1.
PIPPIDI, D. M., *Contribuţii la istoria veche a Romîniei*, Bucureşti, 1958.
— *Ştiri noi despre legăturile Histriei cu geţii în epoca elenistică*, în *Studii şi cercetări de istorie veche*, XI, 1960, nr. 1.
PÂRVAN, V., *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucureşti, 1926.
— *Dacia. Civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, Bucureşti, 1958.

POPESCU, E., *Un document epigrafic inedit de la Histria şi cultul Cybelei*, în *Studii şi cercetări de istorie veche*, V, 1954, nr. 3—4.
RUSSU, I. I., *Religia geto-dacilor*, în *Anuarul Institutului de studii clasice*, vol. V, 1947.

Capitolul al II-lea

FORME VECHI DE ARTĂ TEATRALĂ POPULARĂ ÎN EPOCA FEUDALĂ

CANTEMIR, DIMITRIE, *Descrierea Moldovei*, Bucureşti, 1956.
Documente privind istoria României. Veacul XI, XII şi XIII, C., Transilvania (1075—1250), vol. I, Bucureşti, 1951.
DOSOFTEI, *Viaţa şi petrecerea svinţilor*, vol. II, Iaşi, 1682—1686.
GOLESCU, IORDACHE, *Condica limbii rumîneşti alcătuită dă dumnealui Iordache Golescul, vel dvornic al Prinţipatului Valahiei, în zilele preaînălţatului nostru domn Alexandru Dimitrie Ghica voevod*, B.A.R.P.R., Secţia manuscrise, ms. 850.
Sinopsis, adecă adunarea a celor şapte taini şi a celor şapte laude ai sfintei biserici, şi canoane din sfînta pravilă, ce sînt trebuincioase la taina duhovniciei. Ce s-au tipărit acum întîi cu poronca şi chieltuiala a preasfinţitului Kyriu Kyr Iacov, mitropolit a toată Moldaviia, Iaşi, 1751.
SULZER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens...*, vol. II, Viena, 1781.
Synopsis, adecă adunare de multe învăţături, care acum întîi s-au tipărit întru acestaş chip (...) cu osteneala şi toată chieltuiala a preasfinţitului mitropolit al Moldaviei, Kyr Iacov, întru a sa tipografie, în sfînta mitropolie în Iaşi, Iaşi, 1757.

✧

*** *Istoria României*, vol. II, Bucureşti, 1962.
AVDEEV, A. D., *Происхождение театра*, Moscova—Leningrad, 1959.
CICEROV, V. I., *Русское народное творчество*, Moscova, 1959.
VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, V. N., *Русская устная народная драма*, Moscova, 1959.
IORGA, N., *Istoria românilor*, vol. I, Bucureşti, 1936.
OLLĂNESCU, D. C., *Teatrul la români*, partea I, *Datini, năravuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice ş.a.*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. lit.*, seria a II-a, t. XVIII, 1895—1896.
RAJIĆ, J., *Histoire des divers peuples slaves, notamment des Bulgares, des Croates et des Serbes*, vol. I—IV, Viena, 1794—1795.
SCHMIDT, L., *Masken in Mitteleuropa*, Viena, 1955.
STAHL, H. H., *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1958.
WILDHABER, R., *Form und Verbreitung der Maske*, Basel, 1960.

✧

ARNAUDOV, M., *Куккери и русалки*, în *Сборник за народни умотворения народопис*, XXXIV, 1920.
CARAMAN, P., *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români şi slavi*, Iaşi, 1931.
FRONIUS, F. F., *Bilder aus dem sächsischen Bauernleben in Siebenbürgen*, Viena, 1879.
KLASTER, L., *Der Rösschentanz, ein siebenbürgisch-sächsischer Hochzeitsspiel*, în *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift*, LIV, 1931, p. 282—298.
LÎSIŢIAN, S., *Старинные пляски и театральные представления армянского народа*, vol. I, Erevan, 1958.
MARIAN, SIM. FL., *Înmormîntarea la români*, Bucureşti, 1892.
IV Международный съезд славистов. Материалы-дискуссии, vol. I, Moscova, 1962.
PAMFILE, T., *Sărbătorile la români. Crăciunul*, Bucureşti, 1914.
— *Mitologie românească*, vol. I, Bucureşti, 1916.
PAPAHAGI, T., *Din folclorul romanic şi cel latin*, Bucureşti, 1933.
PITRE, G., *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, vol. XIV, 1889.
POP, M., *Măştile de lemn din Bîrseşti-Topeşti, Vrancea*, în *Revista de folclor*, III, 1958, nr. 1.
SCHIMIDT, W., *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenbürgens*, Sibiu, 1866.
STAHL, H. H., *Nerej, un village d'une région archaïque*, vol. II, Bucureşti, 1939.
SZÁDECZKY, L., *Székely Okléveltár*, vol. VI, Cluj, 1897.
TEODORESCU, G. DEM., *Încercări critice asupra unor credinţe, datine şi moravuri ale poporului romîn*, Bucureşti, 1874.
UJVÁRY, Z., *Egy farsangi játék funkciójának kerdésébez*, în *Ethnographia*, 1957, nr. 1.
VRABIE, GH., *Teatrul popular românesc*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, VI, 1957, nr. 3—4.
VUIA, R., *Originea jocului de căluşari*, în *Dacoromania*, II, 1921—1922.
WACE, A. J. B. şi M. S. THOMPSON, *The Nomads of the Balkans*, New York, 1913.

Capitolul al III-lea

FORME DE SPECTACOL LA CURŢILE DOMNEŞTI ŞI BOIEREŞTI DIN EPOCA FEUDALĂ

BELLANGER, S., *Le Kéroutza. Voyage en Moldo-Valachie*, Paris, 1846.
BEZVICONI, G. G., *Călători ruşi în Moldova şi în Muntenia*, Bucureşti, 1947.
C<ARRA>, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie, avec des dissertations sur l'état actuel de ces deux provinces*, Iaşi, 1777.
CARDAŞ, GH., *Reimers (Heinrich von)*, în *Prietenii istoriei literare*, I, 1931, p. 107.
Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în ţările romîne, 1653—1658, trad. Emilia Cioran, Bucureşti, 1900.
Codex Bandinus, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. ist.*, t. XVI, 1893—1894.
COSTIN, MIRON, *Opere*, Bucureşti, 1958.
Cronicarii munteni, vol. I—II, Bucureşti, 1961.
DEL CHIARO, ANTON MARIA, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Veneţia, 1718.
DÉMIDOFF, ANATOLE de, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée, par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie, exécuté en 1837*, Paris, 1841.
GRECEANU, RADU, *Istoria Ţării Româneşti*, Bucureşti, 1906.
D'HAUTERIVE, *Mémoires sur l'état ancien et actuel de la Moldavie présentés à S.A.S. le Prince Alexandre Ypsilanti, Hospodar régnant en 1787*, Bucureşti, 1902.
LAGARDE, Comte de, *Voyage de Moscou à Vienne par Kiev, Odessa, Constantinople, Bukarest et Hermannstadt*, Paris, 1824.
NECULCE, ION, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Bucureşti, 1959.
<RAICEWICH>, *Osservazioni storiche naturali e politiche intorno la Valachia e Moldavia*, Napoli, 1788.
— *Voyage en Valachie et en Moldavie, avec des observations sur l'histoire, la physique et la politique, augmenté de notes et additions pour l'intelligence de divers points essentiels, traduit de l'italien par M. J. M. Lejeune*, Paris, 1822.
R<ECORDON>, F., *Lettre sur la Valachie*, Paris, 1821.
SULZER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens...*, vol. II, Viena, 1781.
ŞINCAI, GH., *Cronica românilor şi a mai multor neamuri...*, Bucureşti, 1886.
THOUVENEL, ED., *La Hongrie et la Valachie*, Paris, 1840.
URECHE, GRIGORE, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Bucureşti, 1958.
WILKINSON, W., *An account of the Principalities of Wallachia and Moldavia*, Londra, 1820.

✧

*** *Istoria României*, vol. II, Bucureşti, 1962.
*** *Din istoria Transilvaniei*, Bucureşti, 1960.
Acte şi fragmente cu privire la istoria românilor, Bucureşti, 1895.
Documente privind istoria României, veacul XIII, C. Transilvania, Bucureşti, 1952.
FOTINO, D., *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Ţării Muntenesti şi a Moldovei*, Bucureşti, 1859.
PANAITESCU, P. P., V. COSTĂCHEL şi A. CAZACU, *Viaţa feudală în Ţara Românească şi Moldova (sec. XIV—XVII)*, Bucureşti, 1957.
Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt, vol. I, Braşov, 1886.
ŞĂINEANU, L., *Influenţa orientală asupra limbei şi culturei române*, Bucureşti, 1900.
Über den national-Charakter der in Siebenbürgen befindlichen Nationen, Viena, 1792.
URECHIĂ, V. A., *Memoriu asupra perioadei din istoria românilor de la 1774—1786*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. ist.*, seria a II-a, t. XII, 1889—1890.
VOGT, A., *Etudes sur le théâtre byzantin*, în *Byzantion*, VI, 1931.

✧

FILTSCH, E., *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, XXI, 1888.
GAUTIER, TH., *Constantinople*, Paris, 1853.
GRĂMADĂ, I., *Nunta domniţei Ruxandra — 1652*, în *Viaţa românească*, 1912, nr. 5—6.
IONNESCU-GION, I. G., *Cîteva pagine din istoria fanarioţilor în România*, în *Revista nouă*, 1888, nr. 1—2.
KARDOS, T., *Adatok és szempontok a magyar dráma Kezdetei-hez*, în *Filologiai Köslöny*, 1957.
KOROMPAY, B., *A jokulátor — Kérdés az Igorének és más orosz párhuzamok megvilágításában*, în *Filologiai Köslöny*, 1955, 1956.
NARÓTHY, J., *A Közepkori tömegzene alkalmai és formai*, în *Kodály Emlékkönyo*, Budapesta, 1953.
NERVAL, G. de, *Voyage en Orient*, Paris, 1851.

PAIS, D., *Arpád és Anjou — Kori mulattatók*, în *Kodály Emlékkönyo*, Budapesta, 1953.
PAMFILE, T., *Pagini vechi de viață moldovenească*, Chișinău, 1919.
PAPADOPUL-CALIMAH, AL., *Amintiri despre curtea domnească din Iași*, în *Convorbiri literare*, 1884, nr. 9, 1885, nr. 10.
ROTH, V., *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908.
SCHUSTER, F. W., *Deutsche Mythen aus siebenbürgisch-sächsische Quellen*, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, IX, 1872.
SEBESTYÉN, G., *A regösök*, Budapesta, 1902.
SEIVERT, G., *Die Stadt Hermannstadt*, Sibiu, 1859.
SIMONESCU, D., *Literatura românească de ceremonial*, București, 1939.
— *Orațiile domnești în sărbători și la nunți*, București, 1941.
SIYAVUȘGIL, S. E., *Karagöz*, Istanbul, 1961.

Capitolul al IV-lea

FORME DE TEATRU POPULAR LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

ALECSANDRI, V. și AL. RUSSO, *Poezia populară*, ed. Petre V. Haneș, București, 1928.
CANTEMIR, DIMITRIE, *Descrierea Moldovei*, București, 1956.
Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în țările române, 1653—1658, trad. Emilia Cioran, București, 1900.
Codex Bandinus, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. ist.*, t. XVI, 1893—1894.
Condica lui Gheorgachi, 1762, ed. Dan Simonescu, București, 1939.
DEL CHIARO, ANTON MARIA, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Veneția, 1718.
DIONISIE ECLESIARHUL, *Cronograful Țării Românești*, în *Tezaur de monumente istorice*, vol. II, București, 1863.
GHICA, I., *Opere*, București, f.a.
PANN, ANTON, *Cîntece de stea sau versuri ce se cîntă la nașterea domnului nostru Ii. Hr.*, București, 1848.
PAULETI, N., *Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise . . . în Roșia, în anul 1838* ed. Ion Mușlea, București, 1962.
PINK, P., *Die Heidesgemeinde Ostern*, Timișoara, 1935.
SCHULLER, J. C., *Herodes. Ein deutsches Weihnachtsspiel aus Siebenbürgen*, Sibiu, f.a.
SCHULLERUS, A., *Sternenlied*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, XXIV, 1901.
SULZER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens . . .*, vol. II, Viena, 1781.
SZABO, T. A., *Egy XVIII századközepi népses betlehemes játék*, în *Erdélyi Muzeum*, 1946, nr. 1—4.
TEODORESCU, G. DEM., *Poezii populare românești*, București, 1885.
WOLFF, J., *Weihnachts- und Neujahrsspiel*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, IX, 1886.

✧

GASTER, M., *Literatura populară română*, București, 1883.
IORGA, N., *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, București, 1901.
— *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. I, București, 1907.
KAIEV, A. A., *Русская литература*, Moscova, 1958.
OLLĂNESCU, D. C., *Teatrul la români*. Partea I. *Datini, năravuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice ș.a.*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. lit.*, seria a II-a, t. XVIII, 1895—1896.
TOSCHI, P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, 1955.

✧

ADĂSCĂLIȚEI, V., *Aspecte din dramaturgia populară. Teatrul popular de haiduci*, în *Limbă și literatură*, II, 1956.
Banater Deutsche Kulturhefte, II, 4, 1928; III, 2, 1929; V, 1931.
BEZVICONI, G., *Despre haiduci*, București, 1947.
BRĂILOIU, C. și H. STAHL, *Vicleimul din Tg. Jiu*, în *Revista de sociologie românească*, 12, 1936.
BURADA, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915.
CHIȚIMIA, I., *B. P. Hasdeu și problemele de folclor*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1952, nr. 1—4.
GEORGESCU-BUZĂU, GH., *Descompunerea feudalismului și începuturile capitalismului în Țara Românească și Moldova*, București, 1950.
GOROVEI, A., *Popoarele balcanice în folclorul românesc*, București, 1942.
HASDEU, B.P., *Introducere* la volumul FUNDESCU, I. C., *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, București, 1870.
HERRSCHAFT, H., *Guttenbrun*, Timișoara, f.a.
IANCOVICI, S., *Materiale privitoare la haiducia lui Tunsu și Grozea*, în *Studii și materiale de istorie modernă*, II, 1960.

IONESCU-NIȘCOV, T., *Haiducia și cîntecele haiducești*, în *Revista de folclor*, III, 1958, nr. 2.
KOCZIÁNY, L., *Adalékok a XVIII, szazadvégi erdelyi iskolai szinjatszáshoz*, în *Nyelv-és Irodalomtudományi Közlemények*, 1957, nr. 1—4.
— *Őszi harmat után . . . Szemelvények két ismeretlen. XVIII, századbeli énekeskönyvből*, București, 1957.
KRAUSHAAR, K., *Kurzgefasste Geschichte des Banates und der deutschen Ansiedler*, Viena, 1923.
MAGNIN, CH., *Histoire des marionettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1862.
MARIAN, SIM. FL., *Sărbătorile la români*, vol. I—III, București, 1898—1901.
MUȘLEA, I., *Le folklore roumain*, în *Revue internationale des études balkaniques*, VI, 1936.
PERPESSICIUS, *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, III, 1954.
SIYAVUȘGIL, S.E., *Karagöz*, Istanbul, 1961.
SCHMIDT, W., *Das Jahr und seine Tage*, Sibiu, 1866.
ȘĂINEANU, L., *Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz*, București, 1900.
Șezătoarea, revistă pentru literatură și tradițiuni populare, 1892—1929.
VOLLY, I., *Népi játékok*, II, Budapesta, 1941.
VRABIE, GH., *Teatrul popular românesc*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, VI, 1957, nr. 3—4.
VRANCEA, I., *Cu privire la unele studii despre folclorul literar*, în *Lupta de clasă*, 1959, nr. 2.
VULPESCU, M., *Irozii, păpușile, teatrul țărănesc al vicleimului, caloianul și paparudele*, București, 1941.
Weihnachtsspiele, Neujahrswünsche und Dreikönigslieder aus dem Banat, în *Deutsche Forschung im Südosten*, II, 1943.

Capitolul al V-lea

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI CULT ÎN ȚĂRILE ROMÎNE

ȚARA ROMÎNEASCĂ

ALTERESCU, S. și TORNEA, FL., *Teatrul național „I. L. Caragiale" (1852 — 1952)*, București, 1955.
BAICULESCU, G. și I. MASSOFF, *Teatrul românesc acum 100 de ani*, București, 1935.
BĂRBUȚĂ, M., *Considerații asupra repertoriului teatral al Școlii filarmonice din București, 1833—1837*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 2.
BURADA, T. T., *Cercetări asupra Școalei filarmonice din București (1833—1837)*, în *Convorbiri literare*, XXIV, 1890, nr. 1—2.
CARAGIALE, C., *Teatru naționale în Țara Romanească — 1855*, București, 1867.
DIACU-XENOFON, I., *Filarmonica de la 1833*, București, 1934.
FILIMON, N., *Ciocoii vechi și noi*, București, 1961.
MASSOFF, I., *Teatrul românesc — privire istorică*, București, 1961.
MIHĂLCESCU, M., *Istoria teatrului românesc*. Partea I. *Istoria teatrului muntean de la 1800—1859*, București, f.a.
OLLĂNESCU, D.C., *Teatrul la români*, partea a II-a, *Teatrul în Țara Românească 1798—1898*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. lit.*, seria a II-a, t. XX, 1899.
— *Societatea filarmonică*, în *Literatură și artă română*, III, 1898, 1—3.
RĂDULESCU, I.H., *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943.

✧

⁂ *Cultura țărilor române în perioada destrămării feudalismului și a formării relațiilor capitaliste*, în *Studii*, 1961, nr. 4.
ADAMESCU, GH., *Epoca regulamentară din punct de vedere politic și cultural*, în *Literatură și artă română*, III, 1898, nr. 5.
BOGDAN-DUICĂ, G., *Istoria literaturii române moderne. Întîii poeți români*, vol. I, Cluj, 1923.
CIPARIU, T., *O călătorie în Muntenia la 1836*, în *Prietenii istoriei literare*, I, 1931.
CORNEA, P., *Contribuții la definirea profilului ideologic și artistic al lui I. Eliade Rădulescu*, în *Viața românească*, 1961, nr. 8—9.
ELIADE RĂDULESCU, I., *Equilibru între antithesi*, București, 1859—1869.
GEORGESCU-BUZĂU, GH., *Spiritul revoluționar dinainte de 1848 în Țara Românească și Moldova*, în *Viața românească*, 1948, nr. 2, 5 și 7.
GHICA, I., *Scrisori către V. Alecsandri*, București, 1955.
— *Documente inedite literare*, București, 1959.
IORGA, N.,*Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. I, București, 1907.
— *Generația de la 1840 și 1848 față de concepția unității politice a poporului românesc*, în *Neamul românesc*, XVII, 1922, 115.
VÎRTOSU, E., *Iordache Golescu și întîmplările anului 1821*, în *Viața românească*, 1930, nr. 9—10.

MOLDOVA

⁂ *Primii noştri dramaturgi*, ediţie îngrijită de Al. Niculescu, cu un studiu introductiv de F. Tornea, Bucureşti, 1956.

ALECSANDRI, V., *Prefaţa* la *Teatru*, *Opere complete*, partea I, vol. I, Bucureşti, 1875.

ASACHI, GH., *Precuvîntare* la *Mirtil şi Hloe*, Iaşi, 1854.

BELADOR, M., *Istoria teatrului romîn*, Craiova, 1895.

BURADA, T. T., *Elena Asachi*, în *Convorbiri literare*, XXI, 1887, nr. 7.

— *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iaşi, 1915.

Dosarul Postelniciei, Arhivele statului Iaşi, nr. 976, transport. 1 764, op. 2 013.

MANOLIU, E., *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iaşi, 1925.

MASSOFF, I., *Teatrul romînesc — privire istorică*, Bucureşti, 1961.

NEGRUZZI, C., *Scrisoare către Gh. Asachi — 1838*, în *Familia* din 2 iunie, 1886.

PRUTEANU, A., *Spicuiri din istoria teatrului în Moldova*, în *Cele trei Crişuri*, martie-aprilie 1928.

TELEAJEN, S., *Însemnări pentru istoria Teatrului Naţional din Iaşi*, în *140 de ani de la primul spectacol în limbă romînă*, Iaşi, 1956.

TORNEA, F., *Costache Caragiale — un artist cetăţean*, Bucureşti, 1954.

✧

BOGDAN, N. A., *Oraşul Iaşi*, Iaşi, 1913.

UNGUREANU, GH., *Însemnări pe marginea unui manuscris cuprinzînd cheltuielile unei case boiereşti din Iaşi în anii 1818—1819*, în *Studii şi articole de istorie*, 1957, p. 369.

TRANSILVANIA

BARIŢIU, GH., *Thalia şi Melpomene în Transilvania*, în *Transilvania*, III, 1870, nr. 11.

BITAI, A., *Egy román tárgyu piarista iskolai drama 1722*, în *Erdélyi Irodalmi Szemle*, I, 1924.

FILTSCH, E., *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, XXIII, 1890.

LUPEANU, A., *Un început de teatru romînesc în Transilvania în 1755*, în *Societatea de mîine*, I, 1924.

MĂRCUŞ, ŞT., *Teatrul romînesc în Ardeal şi Banat*, în: BUTEANU, A., *25 de ani de la înfiinţarea teatrului din Cluj*, Cluj, 1944.

— *Thalia română. Contribuţii la istoricul teatrului romînesc din Ardeal, Banat şi părţile ungurene*, vol. I, Timişoara, 1945.

MILLEKER, F., *Geschichte des deutschen Theaters in Banat*, Vrşac, 1937.

MOLIN, R. S., *110 ani de la ridicarea teatrului din Oraviţa*, în *Banatul*, II, 1926.

SULZER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens . . .*, vol. I, Viena, 1781.

VULCAN, I., *G. Bariţiu*, în *Familia*, XXII, 1896, nr. 1.

ZSIGMUND, V., *Magyar szineszet Nagyengeden 1928-ban*, în *Erdélyi Museum*, XL, 1940.

✧

BOGDAN-DUICĂ, G., *I. Barac*, Bucureşti, 1933.

BOTIŞ, T., *Istoria şcoalei romîne (preparandiei) şi a Institutului teologic ortodox romîn din Arad*, Arad, 1922.

BREAZU, I., *Literatura Transilvaniei*, Bucureşti, 1940.

IORGA, N., *Istoria literaturii romîneşti în veacul al XIX-lea*, vol. I, Bucureşti, 1907.

LUPAŞ, I., *Cum trăiau boierii romîni în Braşov*, în *Ţara Bîrsei*, IV, 1932, nr. 3.

TEUTSCH, F., *Die siebenbürgisch-sächsischen Schulordnungen, I (1593—1778)*, în *Monumenta Germaniae Pedagogica*, Berlin, VI, 1889.

Capitolul al VI-lea

TEATRUL ROMÎNESC ŞI REVOLUŢIA DE LA 1848

⁂ *Anul 1848 în Principatele Romîne*, vol. I, Bucureşti, 1902.

⁂ *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, Bucureşti, 1960.

⁂ *Scurta istorie a artelor plastice în Romînia*, vol. II, Bucureşti, 1957.

Analele parlamentare ale Romîniei, Bucureşti, 1890—1909.

BARIŢIU, GH., *Părţi alese din istoria Transilvaniei pe ultimii 200 de ani*, vol. I, vol. II, Sibiu, 1889, 1890

BĂLCESCU, N., *Mersul revoluţiei în istoria romînilor*, în *Opere*, vol. I—II, Bucureşti, 1953.

BURADA, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, vol. II, Iaşi, 1915, 1922.

CARAGIALE C., *Teatru naţionale în Ţara Romanească — 1855*, Bucureşti, 1867.

CONSTANTINESCU-IAŞI, P., *Intelectualii şi revoluţia de la 1848 în Principatele Romîne*, Bucureşti, 1948.

Documente inedite literare. Note în legătură cu pregătirea şi începutul revoluţiei muntene din 1848, Bucureşti, 1960.

Documente privitoare la anul revoluţionar 1848 în Moldova, Bucureşti, 1960.

ELIADE, POMPILIU, *Histoire de l'Esprit public en Roumanie*, vol. I, Paris, 1905.

ELIADE RĂDULESCU, I., *Mémoires sur l'histoire de la régénération roumaine ou sur les événements de 1848 accomplis en Valachie*, Paris, 1851.

GEORGESCU-BUZĂU, GH., *N. Bălcescu*, Bucureşti, 1956.

GEORGESCU-TISTU, N., *Bibliografia literară romînă*, Bucureşti, f.a.

HODOŞ, N. şi AL. SADI IONESCU, *Publicaţiile periodice romîneşti. Descriere bibliografică*, Bucureşti, 1913.

IORGA, N., *La société roumaine du XIX-ème siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926.

— *Istoria literaturii romîneşti*, vol. III, Bucureşti, 1926—1933.

— *Istoria romînilor*, vol. IX, Bucureşti, 1938.

OLLĂNESCU, D. C., *Teatrul la romîni*, partea a II-a, *Teatrul în Ţara Romînească 1798—1898*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secţ. lit.*, seria a II-a, t. XX, 1899.

Manualul administrativ al Principatului Moldovei cuprinzător legilor introduse în ţară, Iaşi, 1856.

POPESCU-DOREANU, N., *N. Bălcescu şi revoluţia de la 1848*, Bucureşti, 1948.

POPOVICI, D., *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945.

UNGUREANU, GH., *Frămîntări social-politice premergătoare mişcării revoluţionare din 1848 în Moldova*, în *Studii*, X, 1958, nr. 3.

ŢARA ROMÎNEASCĂ

ANESTIN, I., *Schiţă pentru istoria teatrului romînesc*, Bucureşti, 1928—1938.

ARICESCU, C. D., *Istoria Cîmpulungului, prima reziденţă a Romîniei*, Bucureşti, 1855.

BOLLIAC, C., *Opere*, vol. II, Bucureşti, 1956.

CARAGIALE, C., *Dreptatea poporului judece pe fraţii Caragiale*, Bucureşti, 1849.

— *Prolog pentru inaugurarea noului teatru din Bucureşti (1852)*, în *Familia*, 1881, nr. 14.

DIACU-XENOFON, I., *Viaţa şi opera unui nedreptăţit: Costache Caragiale*, Bucureşti, 1940.

IONNESCU-GION, I. G., *Istoria Bucureştilor*, Bucureşti, 1898.

MACIU, V., *Activitatea istorico-poetică a lui C. D. Aricescu*, Bucureşti, 1957.

MIHĂESCU, C., *Istoricul teatrului din Craiova*, în *Teatrul Naţional din Craiova*, program 1925—1926.

MIHĂLCESCU, M., *Istoria teatrului romînesc (Revoluţia de la 1848 şi teatrul)*, Bucureşti, f. a.

NOTTARA, C. I., *Din alte vremi*, în *Revista Teatrului Naţional*, sept. 1921.

OLĂREANU, A., *Însemnări pentru o istorie a teatrului craiovean*, Craiova, f. a.

PANTAZI GHICA, N., *Costache Caragiale*, în *Revista literară*, VII, 1, 1866.

RĂDULESCU, I. H., *Istoria operei italiene din Bucureşti*, în *Studii italiene*, I, 1937.

— *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943.

— *Contribuţiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853)*, Bucureşti, 1935.

MOLDOVA

ALECSANDRI, V., *Scrisori*, Bucureşti, 1904.

BOBESCU, I. B., *Un artist patriot, Luchian*, în *Convorbiri literare*, 1913.

BOGDAN, N. A., *Oraşul Iaşi*, Iaşi, 1913.

CHENDI, IL., *Costache Caragiali, activitatea lui în Moldova*, în *Semănătorul*, I, 1902.

IORDAN, IORGU., *Din trecutul teatrului moldovenesc*, în *Premiera artistică şi literară*, 3 oct. 1929.

MANOLIU, E., *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iaşi, 1925.

PRUTEANU, A., *Spicuiri din istoria teatrului în Moldova*, în *Cele trei Crişuri*, martie-aprilie 1928.

TELEAJEN, S., *Însemnări pentru istoria Teatrului naţional din Iaşi*, în *140 de ani de la primul spectacol în limba romînă*, Iaşi, 1956.

BARIȚIU, GH., *Thalia și Melpomene în Transilvania*, în *Transilvania*, III, 1870, nr. 11—12.
BELA, V., *Az aradi Szineszet története (1774—1839)*, Budapesta, 1839.
BENKÖ, S., *Societățile culturale clujene din prima jumătate a secolului XIX și rolul lor în formarea intelectualității burgheze*, în *Studii și cercetări de istorie*, XVIII, 1954, 1—4.
BIELZ, J., *Teatrul german în Sibiu*, Sibiu, 1939.
BOGDAN-DUICĂ, G., *Din istoria teatrului român în Brașov*, în *Țara Bîrsei*, 1929.
BREAZU, I., *Lamennais la românii din Transilvania în 1848*, în *Studii literare*, IV, 1948.
— *Contribuții la istoria teatrului românesc din Transilvania*, în *Buletinul Universității Babeș-Bolyai*, I, 1956, nr. 1—2.
— *Gh. Barițiu și mișcarea teatrală românească din Transilvania*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, 1—2.
BURADA, T. T., *Cercetări despre începuturile teatrului românesc în Transilvania*, în *Arhiva*, XII, 1905, nr. 7—8.
FILTSCH, E., *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, XXI—XXIII, 1888—1890.
MĂRCUȘ, ȘT., *Thalia română. Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și părțile ungurene*, vol. I, Timișoara, 1945.
OLĂREANU, A., *Contribuții pentru o istorie a teatrului românesc în Banat, Transilvania și Bucovina pînă la 1906*, Craiova, 1918.
ORBAN, L., *Adalekok a brassoi magyar szineszet történetehez 1848*, în *Magyar irodalmtörtenet*, 1939.
SEVER, S., *Un turneu teatral românesc în Ardeal în anul 1847*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 400 din 5 aug. 1928.

Capitolul al VII-lea

REPERTORIUL TEATRAL ȘI ÎNCEPUTURILE DRAMATURGIEI ORIGINALE

* * * *Primii noștri dramaturgi*, București, 1960.
ALECSANDRI, V., *Teatru*, București, 1952.
— *Opere complete*, București, 1903.
BĂNESCU, N., *Viața și scrierile marelui vornic Iordache Golescu*, Vălenii de Munte, 1910.
BELLANGER, S., *Le Kéroutza, Voyage en Moldo-Valachie*, Paris, 1846.
CONACHI, COSTACHE, *Amoriul, Giudecata fimeilor, Comedia banului Costandin Canta ce-l zice Căbujan și Cavaler Cucoșu*, B.A. R.P.R., Secția manuscrise, ms. 2 189, 3 592.
COPCEA, I., *Plete lungi și minte scurtă*, Iași, 1845.
DIMITRESCU-MOVILEANU, I., *Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile*, București, 1848.
— *Păhărnicia de trei zile*, București, 1880.
ELIADE RĂDULESCU, I., *Michaiu*, București, 1848.
GAVRA, AL., *Monumentul Șincai-Clainian*, Buda, 1844.
HALEPLIU, C., *Cumplitul amăgit . . .*, București, 1847.
Occisio Gregorii Vodae, B.A. R.P.R., Secția manuscrise, ms. A 564.
Sărbătoare cîmpenească la 30 august 837, B.A. R.P.R., Secția manuscrise, ms. 1 721.
Sărbarea ostășască, B.A. R.P.R., secția manuscrise, ms. 2 849.
Serdarul din Orhei, în *Convorbiri literare*, 1875.
Sfatul familii, în *Viața românească*, 1961, nr. 2.
SULZER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens . . .*, vol. I, vol. II, Viena, 1781.
VINTERHALDER, E., *Triumful amorului, Actorul fără voie*, București, 1836.
Voiajul din Podul Mogoșoaiei pîn în Țigănia Vlădicăi, Arhivele statului București, ms. 1 284.

✧

BRÎNZEU, N., *Școalele din Blaj*, Sibiu, 1898.
CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941.
— *Grigore Alecsandrescu*, București, 1962.
FILITTI, I. C., *Turburări revoluționare în Țara Românească între anii* 1840—1843, București, 1912.
— *Domniile române sub Regulamentul Organic, 1834—1848*, București, 1915.
IORGA, N., *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, București, 1901.
— *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea*, București, 1907—1909.
— *Istoria literaturii românești contemporane*, București, 1934.

✧

* * * *Teatrul lui Metastasio în Romînia*, în *Studii italiene*, I, 1943.
ALECSANDRI, V., *Corespondență*, București, 1960.
Anul 1848 în Principatele Române. Acte și documente, I, 1902.
AVRAMESCU, T. și H. ZALIS, *O piesă din zilele revoluției de la 1848*, în *Tînărul scriitor*, 1955, nr. 7.
BEZA, M., *Urme românești în Răsăritul ortodox*, București, 1937.
CĂLINESCU, G., *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1959—1961.
CIOCULESCU, Ș., *Întîia noastră comedie originală «Sfatul familii»*, în *Viața românească*, 1960, nr. 12.
CORNEA, P., *Studii de literatură română modernă*, București, 1962.
DIMA, AL., *Alecu Russo*, București, 1957.
ELIADE RĂDULESCU, I., *Issachar sau Laboratorul*, în *Equilibru între antithesi*, București, 1859—1869.
GEROTA, C., *Cea dintîi piesă teatrală originală în Muntenia*, în *Convorbiri literare*, 1932, nr. 65.
GHIACIOIU, V., *Identificarea unor tălmăciri ale lui C. Negruzzi*, în *Revista istorică română*, V—VI, 1935—1936.
GÎȚĂ, L., *Ideile despre teatru ale lui Vasile Alecsandri*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1961, nr. 2.
IBRĂILEANU, G., *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909.
IORGA, N., *Molière în românește*, în *Revista istorică*, VIII, 1922, nr. 1—3.
Occisio Gregorii Vodae, în *Revista Fundațiilor*, 1937, nr. 8.
ODOBESCU, AL., *Poeții Văcărești*, în *Opere*, vol. I, București, 1955.
ORTIZ, R., *P. Metastasio e i poeti Văcărești*, în *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, București, 1916.
PERPESSICIUS, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor (1948—1956)*, București, 1957.
POPA, N. I., *C. Negruzzi traducător*, în *Studii și cercetări științifice*, VIII, 1958, nr. 2.
RĂDULESCU, I. H., *Scribe sur la scène roumaine*, București, 1940.
— *Les intermédiaires français de Shakespeare en Roumanie*, în *Revue de littérature comparée*, 70, aprilie-iunie 1938.
TORNEA, F., *Un artist cetățean — Costache Caragiale*, București, 1954.

Capitolul al VIII-lea

ARTA SCENICĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

ALECSANDRI, V., *Opere complete*, București, 1875.
BOBESCU, I. B., *Un artist patriot, Luchian*, în *Convorbiri literare*, 1913.
BOGDAN, N. A., *Cîteva tipuri de actori*, în *Arhiva*, 1905, nr. 5.
BURADA, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, vol. II, Iași, 1915, 1922.
— *Cercetări asupra Școalei filarmonice din București (1833—1837)*, în *Convorbiri literare*, XXIV, 1890, nr. 1—2.
CARAGIALE, C., *Teatru național în Țara Romanească — 1855*, București, 1867.
— *Precuvîntare sub forma unei închinări autobiografice, către o anonimă «Doamna mea» — la Feliurite poezii*, Iași, 1841.
— *Epistolă către Grigore Alecsandrescu — 1841*, în *Portofoliul romîn*, 1882, nr. 10.
— *«O repetiție moldovenească» sau «Noi și iar noi»*, Iași, 1845.
CHENDI, IL., *Costache Caragiali, activitatea lui în Moldova*, în *Semănătorul*, I, 1902, nr. 8.
FILIMON, N., *Opere*, București, 1960.
FLOREA, M., *Contribuția lui I. E. Rădulescu la dezvoltarea teatrului românesc*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 3—4.
FRUNZETTI, I. și M. POPESCU, *N. Bălcescu și artele plastice*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 1—2.
GHICA, I., *Scrisori către V. Alecsandri*, București, 1955.
GOROVEI, A., *Teodor Teodorini. Documente și informații*, Craiova, 1928—1929.
KOGĂLNICEANU, M., *Scrisori. 1834—1849*, București, 1913.
MANOLIU, E., *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iași, 1925.
MISSIR, N., *Al. Flechtenmacher și începuturile teatrului românesc*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 1—2.
NEGRUZZI, C., *Scrisoare către Gh. Asachi — 1838*, în *Familia*, XXII, 2 iunie 1886.
OLLĂNESCU, D. C., *Teatrul la romîni*, partea a II-a, *Teatrul în Țara Românească 1798—1898*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. lit.*, seria a II-a, t. XX, 1899.
— *Societatea filarmonică*, în *Literatură și artă română*, III, 1898, nr. 1—3.
OPRESCU, G., *Locul lui Theodor Aman în cultura românească*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 3—4.
PANTAZI GHICA, N., *Costache Caragiale*, în *Revista literară*, VII, 1866, nr. 1.
RĂDULESCU, I. H., *Contribuțiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853)*, București, 1935.
— *Teatrul francez în Muntenia, în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943.

ȚINCU, N., *N. Luchian*, în *Revista nouă*, 1894, nr. 6.
TORNEA, F., *Costache Caragiale — un artist cetățean*, București, 1954.
— *Rolul lui C. Aristia și C. Caragiale în formarea artei teatrale la noi*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1—2, 1954.
URECHIĂ, V. A., *Istoria școalelor. 1800—1864*, București, 1892.
VELLESCU, ȘT., *Pagini pentru istoria teatrului romîn*, în *Revista literară*, 1897, nr. 27—33.

✧

ARISTIPPE, *Théorie de l'art du comédien*, Paris, 1826.
BIDOU, H., *Le théâtre à Paris au XVIII-ème siècle*, Paris, f. a.
BIELINSKI, V., *Textes philosophiques choisis. L'idée de l'art*, Moscova, 1948.
BLANCHART, P., *Histoire de la mise en scène*, Paris, 1948.
CAIN, G., *Anciens théâtres de Paris*, Paris, 1906.
CALENDOLI, G., *L'attore. Storia di un arte*, f.l., 1959.
CĂLINESCU G., *Sensul clasicismului*, București, f.a.
CHAMFORT, *Précis de l'art théâtral*, Paris, 1808.
CHANCEREL, L., *Panorama du théâtre. Des origines à nous jours*, Paris, 1955.
CORVIN (NEVSKI), P., *Le théâtre en Russie*, Paris, 1890.
D'AMICO, S., *Storia del Teatro Drammatico*, vol. I—IV, Milano, 1958.
DÉCUGIS, N., *Le décor du théâtre en France du Moyen Age à 1925*, Paris, 1953.
DESCOTES, M., *Le drame romantique et ses grands créateurs*, Paris, 1955.
DORET, J.-C., *La déclamation théâtrale*, Paris, 1766.
ENGEL, J. J., *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, 1785.
GAUTIER, TH., *Histoire de l'art dramatique*, Paris, 1846.
HAUMANT, E., *La culture française en Russie*, Paris, 1910.
LESSING, G., *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburg, 1867—1869.
MAGNIN, CH., *Les origines du théâtre moderne*, Paris, 1838.
MOROCCHESI, A., *Lezioni di declamazione*, Florența, 1832.
MOUSSINAC, L., *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris, 1955.
MOYNET, G., *L'envers du théâtre. Machines et décoration*, Paris, 1874.
PANDOLFI, V., *Il teatro drammatico di tutto il mondo, dalle origini a oggi*, Roma, 1959.
PETRESCU,CAMIL., *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1936.
PIFTEAU, B., *Histoire du théâtre en France des origines au Cid*, Paris, 1879.
PIGNARRE, R., *Histoire du théâtre*, Paris, 1957.
POUGIN, A., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, 1885.
— *Acteurs et actrices d'autrefois*, Paris, f.a.
RICCOBONI, FR., *L'art du théâtre*, Paris, 1738.
ROYER, A., *Histoire universelle du théâtre*, Paris, 1869—1878.
SAINTE-ALBINE, R. de, *Le comédien*, Paris, 1741.
SONREL, P., *Traité de scénographie*, Paris, 1943.
VAN TIEGHEM, PH., *Technique du théâtre*, Paris, 1960.
VEINSTEIN, A., *La mise en scène et sa condition esthétique*, Paris, 1955.
VIANU, T., *Arta actorului*, București, 1932.
— *Romantismul ca formă de spirit*, București, f.a.
VILLIERS, A., *L'art du comédien*, Paris, 1953.

Capitolul al IX-lea

IDEILE DESPRE TEATRU ȘI CRITICA DRAMATICĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

ALECSANDRI, V., *Teatru, Opere complete*, partea I, vol. I, București, 1875.
— *Scrisori*, București, 1904.
— *Teatru*, vol. I, II, București, 1952.
ANINEANU, M., *Catalogul corespondenței lui Vasile Alecsandri*, București, 1957.
ASACHI, GH., *Precuvîntare* la *Mirtil și Chloe*, Iași, 1854.
— *Scrieri literare*, București, 1957.
ARICESCU, C. D., *Despotismul și constituția*, București, 1861.
BOLLIAC, C., *Opere*, vol. II, București, 1956.
— *Prefața* la *Poezii*, București, 1841.
BREAZU, I., *Gh. Barit și mișcarea teatrală romînească din Transilvania*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 1—2.
CARAGIALE, C., *Teatru naționale în Țara Romanească — 1855*, București, 1867.
CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii romîne de la origini pînă în prezent*, București, 1941.
— *Studii literare. V. Alecsandri*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1958, nr. 3—4.
CONSTANTINESCU-IAȘI, P., *Intelectualii și revoluția de la 1848 în Principatele Romîne*, București, 1948.
Corespondența lui Vasile Alecsandri despre teatru, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1957, nr. 3—4.
CORNEA, P., *Studii de literatură romînă modernă*, București, 1962.
DIMA, AL., *Alecu Russo*, București, 1957.
Documente inedite literare. Alecsandri — corespondență, București, 1960.
ELIADE RĂDULESCU, I., *Prefață la Franțuzitele* de C. Facca, București, 1860.
— *Opere*, vol. I, II, București, 1939.
— *Echilibrul între antiteze*, București, 1916.
— *Satira*, în *Note, satirele și fabulele lui Ion Eliade Rădulescu*, Craiova, 1873.
FACCA, C., *Conversații în jurul teatrului*, București, 1845.
GOLESCU, C. DINICU, *Însemnarea călătoriei mele*, Buda, 1826.
IBRĂILEANU, G., *Spiritul critic în cultura romînească*, Iași, 1909.
KOGĂLNICEANU, M., *Prefață* la *O repetiție moldovenească* de C. Caragiale, Iași, 1845.
— *Scrisori. 1834—1849*, București, 1913.
— *Despre literatură*, București, 1956.
NEGRUZZI, C., *Precuvîntare* la *Maria Tudor* de Victor Hugo, București, 1837.
— *Opere complete*, vol. III, *Teatru*, București, 1912.
OȚETEA, A., *Mihail Kogălniceanu, istoric și om de stat*, în *90 de ani de viață academică în țara noastră*, București, 1956.
POPOVICI, D., *Ideologia literară a lui Ion Eliade Rădulescu*, București, 1935.
RUSSO, AL., *Scrieri*, București, 1908.

PRESĂ

Alăuta romînească (1837).
Albina romînească (1829—1850).
Arad varos törtenete (1848).
Aradăr Kundschaftblatt (1844).
Aradi Hirdetö (1848).
Arhiva romînească (1841).
Blätter für Geist, Gemüt und Vaterlandskunde (1838—1839).
Curierul romînesc (1829—1848).
Curiosul (1836—1837).
Dacia literară (1840).
Foaie pentru minte, inimă și literatură (1839—1840, 1844, 1846).
Gazeta Teatrului Național (1835—1837).
Gazeta de Moldavia (1851—1852).
Gazeta de Transilvania (1838—1852); *Gazeta Transilvaniei* (1852—1854).
Journal de Bucarest (1849).
Kossuth Hirlappia (1848).
Magazinul istoric pentru Dacia (1845).
Organul luminării (1847—1848).
Propășirea (1844) .
Pruncul romîn (1848).
Romînul (1859).
Siebenbürger Bote (1847).
Spicuitorul moldo-romîn (1841).
Trompeta Carpaților (1852, 1867—1868).
Vestitorul romînesc (1852).
Zimbrul (1850).

LISTA ILUSTRAŢIILOR[1]

Pag.

Fig. 1. — Scut dacic de la Piatra Roşie, ornamenta tcu un bour; desen reprodus după *Istoria Romîniei*, vol. I, Bucureşti, 1960. 25
Fig. 2. — Dansatoare cu timpan şi citeră, din epoca elenistică (colecţia H. Slobozianu). 26
Fig. 3. — Zeul Dionysos, încadrat de coribanţi—Tomis (Muzeul naţional de antichităţi al R.P.R.) 27
Fig. 4. — Mască dionisiacă de factură barbară—Callatis (colecţia M. Herovanu). 28-29
Fig. 5. — Παράσιτες, figurine de teracotă — Callatis (colecţia H. Slobozianu) 31
Fig. 6. — Πάππος πρῶτος, figurină de teracotă—Tomis (colecţia H. Slobozianu). 32
Fig. 7. — Ἡγεμὼν πρεσβύτης, figurină de teracotă din epoca elenistică—Callatis (colecţia H. Slobozianu) 33
Fig. 8. — Acrotere cu mască tragică, din epoca romană (Muzeul naţional de antichităţi al R.P.R.)..... 34
Fig. 9. — Acroteră reprezentînd o mască tragică feminină (Muzeul naţional de antichităţi al R.P.R.). 35
Fig. 10. — Acroteră cu mască tragică de factură barbară (Muzeul naţional de antichităţi al R.P.R.)..... 35
Fig. 11. — Toartă de amforă cu mască comică (colecţia H. Slobozianu). 36
Fig. 12. — Acrobat, bronz din epoca romană (Muzeul de istorie — Cluj)..... 37
Fig. 13. — Opaiţ cu măşti comice — Apulum (Muzeul de istorie al Moldovei — Iaşi). 38
Fig. 14. — Capra, cap sculptat în lemn — Cireşoaia-Someş, 1923 (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj) 42
Fig. 15. — Borăcenii, drăgaica, căluşarii, păpăruda şi brezaia, jocuri ţărăneşti cu măşti consemnate de Iordache Golescu în *Condica limbii rumîneşti* — manuscris original (B. A. R.P.R., Secţia manuscrise). 43
Fig. 16. — Drăgaica, consemnată în *Descriptio Moldaviae*, copie latină din secolul al XIX-lea — manuscris (B. A. R.P.R., Secţia manuscrise)..... 44
Fig. 17. — Păpăluga, consemnată în *Descriptio Moldaviae*, copie latină din secolul al XIX-lea — manuscris (B. A. R.P R., Secţia manuscrise) 45
Fig. 18. — Copiii cu steaua şi moşul — Lunca Cernii de Sus-Hunedoara, 1933 (foto Denis Galloway, Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj). 46
Fig. 19. — Prefaţa la *Synopsis*, Iaşi, 1757 (B. A. R.P.R.)..... 47
Fig. 20. — Căluşarii, consemnaţi în *Descriptio Moldaviae*, copie latină din secolul al XIX-lea — manuscris (B. A. R.P.R., Secţia manuscrise). 49
Fig. 21. — Dansul cu măşti al căluşarilor, comentat de F. J. Sulzer, în *Geschichte des Transalpinischen Daciens*..., vol. II, Viena, 1781..... 50
Fig. 22. — Dansul căluşul, desen de Carol Popp de Szathmary (B. A. R.P.R., Cabinetul de Stampe). 51

[1] Fotografiile au fost executate în laboratorul foto al Institutului de istoria artei, de către N. Ionescu, şi în laboratorul foto al Bibliotecii Academiei R.P.R.

Pag.

Fig. 23. — Călușarii, cu alaiul moșnegilor, reproducere după un vechi clișeu din Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București. 52
Fig. 24. — Moșul cu capra — Moldova de nord (Arhiva Muzeului Teatrului Național — București). 53
Fig. 25. — Mască de capră — Salva-Năsăud, 1932 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj) 54
Fig. 26 a, b. — Turca sau brezaia, consemnate în *Synopsis*, Iași, 1757 (B. A. R.P.R.). 55-56
Fig. 27. — Jocul turca — Transilvania, 1929 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj). 57
Fig. 28. — Brezaia — Lupșani-Ialomița, 1939 (Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București)..... 58
Fig. 29. — Cu capra — Peșteana-Țara Hațegului, 1923 (foto R. Vuia, Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj). 59
Fig. 30. — Capra cu mască de om, desen de Th. D. Speranția (B. A. R.P.R., Secția manuscrise)..... 59
Fig. 31. — Scenă de la jocurile de priveghi — Nereju-Vrancea; reproducere după *Nerej, un village d'une région archaïque*, vol. II, 1939. 60
Fig. 32. — Menționarea jocurilor de priveghi, în *Sinopsis*, Iași, 1751 (B. A. R.P.R.). 61
Fig. 33. — Mască de priveghi din lemn sculptat — Nereju-Vrancea (Muzeul satului — București). 62
Fig. 34. — Mască de vraci — Nereju-Vrancea (Muzeul satului — București).. 62-63
Fig. 35. — Mască de babă — Nereju-Vrancea (Muzeul satului — București). 62-63
Fig. 36. — Mască de moș — Azaclău-Dobrogea, 1953 (Muzeul Teatrului Național — București). 64
Fig. 37. — Moșneagul — Neculele-Rîmnicu-Sărat, 1960. 65
Fig. 38. — Caprele, ciobanul și negustorii — Fundul Moldovei, 1928 (Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București). 67
Fig. 39. — Mascați cu urs și buhai — Fundul Moldovei, 1928 (Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București). 68
Fig. 40. — Alaiul de mascaradă al caprei — Rădeasa, Borzești-Bacău, 1932 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj). 69
Fig. 41. — Capra, călușul și moșnegii — Moldova, 1936 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj) 70
Fig. 42. — Eroi din alaiul de mascaradă al caprei — Moldova, 1936 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj) 71
Fig. 43. — Moșul cu ursul — Moldova de nord (Arhiva Muzeului Teatrului Național — București). 71
Fig. 44. — Ursul, țiganii ursari și moșul — Moldova, 1936 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj). 72
Fig. 45. — Mască de cioban — Domnești-Tg. Frumos, Iași, 1960 (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj). 72
Fig. 46. — Mască de negustor — Domnești-Tg. Frumos, Iași, 1960 (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj). 74
Fig. 47. — Masca moșului căldărar — Domnești-Tg. Frumos, Iași, 1960 (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj). 74
Fig. 48. — Eroii din alaiul de mascaradă al caprei — Moldova, 1936 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj) 74
Fig. 49. — Moșnegii — Tudora-Suceava, 1961 (Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București). 75
Fig. 50. — Moșul — Tudora-Suceava, 1961 (Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București). 75
Fig. 51. — Mască de moș — Malu-Vlașca, 1924 (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj)..... 76
Fig. 52. — Mască de moș — Azaclău-Dobrogea, 1953 (Muzeul Teatrului Național — București). 76
Fig. 53. — Alaiul cucilor — Brănești-Pasărea, 1960. 80
Fig. 54. — Măști de cuci — Brănești-Pasărea, 1960. 82-83
Fig. 55. — Gravură germană (reproducere după Friedrich Sieber, *Volk und volkstümliche Motivik im Festwerk des Barocks*, Berlin, 1960, fig. 80), reprezentînd două personaje — soarele și luna — asemănătoare celor descrise de Bandinus la curtea lui Vasile Lupu. 90
Fig. 56. — *Condica lui Gheorgachi* — manuscris, coperta (B. A. R.P.R.). 91
Fig. 57. — Portalul unui han din vechiul Cluj decorat cu o emblemă reprezentînd trei acrobați. 93
Fig. 58. — Dansul spadei — Schwerttanz, la Brașov, menționat în *Villicats-Rechnungen*, 26 februarie 1582 (Arhivele statului, Brașov)..... 95
Fig. 59. — Pasajul despre *Soitari* din cartea lui F. J. Sulzer (1781). 99
Fig. 60. — Spectacolul *Karagöz* (reproducere după Joubert și Mornand, *Tableau historique, politique et pittoresque de la Turquie et de la Russie*, Paris, 1854, p. 68). 101
Fig. 61. — Personajul Hagivad (reproducere după Sabri Esat Siyavușgil, *Karagöz*, Istanbul, 1961) 102
Fig. 62. — Personajul Karagöz (reproducere după Sabri Esat Siyavușgil, *Karagöz*, Istanbul, 1961). 102

Pag.

Fig. 63. — Reprezentație cu acrobați — afiș, 1846 (Muzeul Teatrului Național — Iași). 103
Fig. 64. — Detaliu reprezentînd bîlciul din tabloul *Iașii în 1840*, de L. Stavschi (Muzeul de artă — Iași)... 104
Fig. 65. — Saltimbanc (după *La Pologne*, din febr. 1958, p. 5). 105
Fig. 66. — Ursari (după *La Pologne*, din febr. 1958, p. 5). 106
Fig. 67. — Irozii cu lada de păpuși — Arad. 109
Fig. 68. — « Cîntici di Irod și di Ste la anul 1821 fevruarie 8 zile» (B. A. R.P.R. Secția manuscrise)..... 112
Fig. 69. — « Cîntările vicleimului și ale stelei cu leat 1819 maie 10» (Muzeul Teatrului Național — București). 113
Fig. 70. — « Rînduiala ci să faci la umblarea irodului» (B. A. R.P.R., Secția manuscrise). 114
Fig. 71. — Scenă din irozi, jucată pe străzile capitalei, 1926. 115
Fig. 72. — Coroană de hîrtie poleită purtată de Irod (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj). 115
Fig. 73. — Păpușari ducînd lada sau hîrzobul cu păpuși, însoțiți de un scripcar, la sfîrșitul secolului al XIX-lea (Muzeul Teatrului Național — București). 116
Fig. 74. — Păpușari cu hîrzobul cu păpuși, însoțind tacîmul irozilor; desen de Ștefan Dimitrescu, reproducere după coperta *Universului literar*, nr. 1, 1926 (Muzeul Teatrului Național — București)..... 117
Fig. 75. — Jocul religios al păpușilor din Hațeg — Hunedoara. 118
Fig. 76. — Păpuși din teatrul popular de bîlci din Muntenia — Vasilache și Măriuca (Muzeul Teatrului Național — București). 119
Fig. 77. — Păpuși țărănești cioplite în lemn din zona Hurez, popa și dascălul (Muzeul Teatrului Național — București). 122
Fig. 78. — Păpuși cioplite în lemn (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj). 123
Fig. 79. — Chivot pentru jocul păpușilor din zona Hurez (Muzeul Teatrului Național — București)..... 124
Fig. 80. — Popa, păpușa din teatrul popular de bîlci (Muzeul Teatrului Național — București). 125
Fig. 81. — Păpușa-soldat din teatrul popular de bîlci (Muzeul Teatrului Național — București). 125
Fig. 82. — Vicleiul din Tg. Jiu (Institutul de etnografie și folclor — București). 126
Fig. 83. — Jienii — Vaslui, 1942 (Muzeul Teatrului Național — București). 132
Fig. 84. — Jienii — Moldova (Institutul de etnografie și folclor — București). 136
Fig. 85. — Medalia, datînd din 1814, poartă inscripția *Theatrum vlachicum Bucuarestini* (Muzeul Teatrului Național — București). 147
Fig. 86. — Repertoriul teatrului național. *Zgîrcitul*. Piesa, jucată pentru prima dată de elevii lui Gh. Lazăr, este publicată în tipografia lui Eliade, în anul 1836 (Muzeul Teatrului Național — București). 148
Fig. 87. — Articol de Ion Eliade pentru zidirea unui teatru național — *Curierul românesc*, din 24 iunie 1830 (B. A. R.P.R.). 150
Fig. 88. — Iancu Văcărescu (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe). 152
Fig. 89. — Ion Eliade Rădulescu, după un desen de I. Negulici (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe). 153
Fig. 90. — Ion Cîmpineanu (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe). 155
Fig. 91. — Costache Aristia. 156
Fig. 92. — Afișul spectacolului dat de elevii Școlii filarmonice cu piesa lui Molière, *Amorul doctor* (Muzeul Teatrului Național — București). 157
Fig. 93. — Apelul Societății filarmonice pentru zidirea unei clădiri de teatru (Muzeul Teatrului Național — București). 160
Fig. 94. — Gheorghe Asachi, portret de Giovanni Schiavoni (Galeria națională, Muzeul de artă al R.P.R.). 164
Fig. 95. — Schiță de Gheorghe Asachi pentru reprezentația piesei *Mirtil și Hloe*, Iași, 1816 (reproducere după T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915). 166
Fig. 96. — Afișul Teatrului de varietăți pentru reprezentarea piesei *Orest*, în 1837 (Muzeul Teatrului Național — Iași) 167
Fig. 97. — Matei Millo, portret de N. Levaditi (Institutul de istoria artei). 168
Fig. 98. — Afiș: elevii Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași joacă în limba română pe scena Teatrului de varietăți piesele *Laperuz* și *Văduva vicleană*, de Kotzebue, la 23 februarie 1837 (Muzeul Teatrului Național — Iași). 171
Fig. 99. — Personajele piesei *Petru Rareș*, de Gh. Asachi; copie scrisă de Samoil Botezatu (B. A. R.P.R., Secția manuscrise). 172
Fig. 100. — Aprobarea Comitetului teatral pentru reprezentarea piesei *Petru Rareș* de Gh. Asachi. În numele comitetului semnează C. Barozzi (B. A. R.P.R., Secția manuscrise). 173
Fig. 101. — *Pedagogul* — copie manuscrisă, 1837 (Muzeul Teatrului Național — Iași). 174
Fig. 102. — Afiș pentru reprezentarea pieselor *Dama mînioasă* și *Fiica lui Faraon*, în 1837; pentru prima dată apare scris *Teatrul Național* (Muzeul Teatrului Național — Iași)..... 175

Pag.

Fig. 103. — Afiş pentru reprezentarea operei *Norma* de Bellini, de către elevii Conservatorului filarmonic-dramatic, 1838 175
Fig. 104. — Articol despre reprezentarea tragediei *Saul* la teatrul din Iaşi, *Albina românească*, nr. 35 din 1839, p. 307 (B. A. R.P.R.). 178-179
Fig. 105. — Vechiul oraş Braşov (Muzeul Cetăţii Braşov) 184
Fig. 106. — Facsimil după textul comediei jucate de colegieni la Braşov, în 1619 (Arhivele statului, Braşov). 185
Fig. 107. — Înfăţişarea Blajului vechi (Muzeul raional Blaj) 187
Fig. 108. — Clădirea şcolii din Blaj 188
Fig. 109. — Versuri cîntate în teatrul de diletanţi clerici din Blaj, 1833 (B. A. R.P.R., Secţia manuscrise). 190
Fig. 110. — G. Bariţiu (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe). 191
Fig. 111. — Facsimilul paginii întîi din piesa *Inimile mulţămitoare*, tradusă de G. Bariţiu şi reprezentată la 26 decembrie 1838 la Braşov (Biblioteca Filialei Academiei R.P.R., Cluj). 192
Fig. 112. — Placa comemorativă a primului spectacol în limba maghiară, la Cluj. 196
Fig. 113. — Teatrul din Oraviţa — exterior. 197
Fig. 114. — Teatrul din Oraviţa — interior. 199
Fig. 115. — Registrul de protocol care menţionează scrisoarea de aprobare a spectacolului în limba romînă din 1818, la Arad (Muzeul Teatrului de stat, Arad). 200
Fig. 116. — Afişul reprezentaţiei piesei *Elizena* sau *Prinţesa din Bulgaria*, din 13 august 1837 (Arhivele statului Braşov). 201
Fig. 117. — Vasile Alecsandri, membru în « triumviratul directorial » al Teatrului Naţional din Iaşi — 1840 (Muzeul Unirii, Iaşi). 210
Fig. 118. — Mihail Kogălniceanu, membru în « triumviratul directorial » al Teatrului Naţional din Iaşi — 1840 (Muzeul Unirii, Iaşi). 211
Fig. 119. — C. Negruzzi, membru în « triumviratul directorial » al Teatrului Naţional din Iaşi — 1840 (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi)..... 212
Fig. 120. — Afiş pentru reprezentarea piesei *Farmazonul din Hîrlău*, la deschiderea stagiunii 1840—1841 (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi)..... 213
Fig. 121. — Coperta comediei *Două femei împotriva unui bărbat*, publicată în *Repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi*, 1840 (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi). 214
Fig. 122. — Coperta *Orbul fericit*, publicată în *Repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi*, 1840 ((Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi). 214
Fig. 123. — O serată la curtea domnitorului Mihail Sturza (1845), după un desen de Doussault. 215
Fig. 124. — Coperta piesei *Robert, şeful bandiţilor*, « imitată din nemţeşte de Lamartelière » după *Hoţii* de Fr. Schiller (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi). 217
Fig. 125. — Cupola teatrului de la Copou (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi)..... 218
Fig. 126. — Contractul încheiat de M. Millo şi N. Şuţu în stagiunea 1845—1846 (p. I) pentru antrepriza teatrului de la Copou (Arhivele statului, Iaşi). 219
Fig. 127. — Dosarul cenzurii pieselor — Iaşi, 1845 (fila 5) (Arhivele statului, Iaşi)..... 220
Fig. 128. — Dosarul cenzurii pieselor — Iaşi, 1847 (fila 107) (Arhivele statului, Iaşi). 221
Fig. 129. — Dosarul cenzurii pieselor — Iaşi, 1847 (fila 107 verso) (Arhivele statului, Iaşi)..... 221
Fig. 130. — Dosarul cenzurii pieselor — Iaşi, 1848 (fila 126) (Arhivele statului, Iaşi). 223
Fig. 131. — Decizia Secretariatului de Stat al Moldovei cu privire la înfiinţarea la Bacău a teatrului condus de Alecu Vilner — decembrie, 1848 (Arhivele statului, Iaşi)..... 223
Fig. 132 — Adresa Sfatului Ocîrmuitor către Mihail Sturza. În adresă se poate citi fraza despre închiderea teatrului din pricina evenimentelor de la sfîrşitul lui martie, 1848 (Arhivele statului, Iaşi). 225
Fig. 133. — Porunca Ministerului de Interne către Isprăvnicia ţinutului Suceava, comunicînd măsurile împotriva actorului Gh. Greceanu, fugit peste graniţă după revoluţie — iulie, 1848 (Arhivele statului, Iaşi). 226
Fig. 134. — Coperta traducerii piesei *Romeo şi Julietta* de Shakespeare — Bucureşti, 1848 (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti)..... 229
Fig. 135. — « Guvernul provizoriu al Munteniei » din 1848, din care fac parte, între alţii, I. Eliade, C. A. Rosetti şi C. Aristia (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe)..... 233
Fig. 136. — Personajele şi interpreţii piesei ocazionale *Două sute de galbeni* sau *O păhărnicie de trei zile căzută prin constituţie*, de I. Dimitrescu-Movileanu, jucată la Bucureşti, la 11 iulie 1848 (Biblioteca centrală universitară, Iaşi). 234
Fig. 137. — Iosif Farkaş, conducătorul grupării artistice Societatea romînească cantatoare theatrale (Muzeul Teatrului de stat, Arad). 241

Pag.

Fig. 138. — Relatare din ziarul *Aradăr Kundschaftblatt*, nr. 27 din 4 iulie 1846, asupra activităţii trupelor lui Farkaş, Kileni etc. (Muzeul Teatrului de stat, Arad). 242
Fig. 139. — Lista deputaţilor, din toate naţionalităţile conlocuitoare, aleşi în consiliul revoluţionar al oraşului Arad. Pe listă figurează şi Alexandru Gavra (vezi nr. 29, Gavra Sandor) (Muzeul raional Arad). 243
Fig. 140. — Anunţul direcţiei teatrului din Arad prin care se face public, la 10 iunie 1848, concursul cu premii pentru stimularea dramaturgiei originale cu subiecte naţionale (Muzeul Teatrului de stat, Arad). 244
Fig. 141. — Afiş al trupei diletanţilor din Braşov care au continuat reprezentaţiile în limba romînă după revoluţia din 1848 (B. A. R.P.R., Secţia manuscrise). 245
Fig. 142 a, b. — *Occisio Gregorii . . .*, manuscris original, primele pagini (Biblioteca Filialei Academiei R.P.R., Cluj). 250-251
Fig. 143. — Costache Conachi (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe). 252
Fig. 144 a, b, c, d. — *Cavaler Cucoş*, manuscris original, primele pagini (B. A. R.P.R., Secţia manuscrise)... 254-257
Fig. 145. — *Sfatul familii*, manuscris original, prima pagină (Muzeul literaturii romîne). 258
Fig. 146. — Iordache Golescu (B.A.R.P.R., Cabinetul de stampe). 259
Fig. 147. — *Ahilefs la Schiro* — coperta (1797) (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti). 264
Fig. 148. — *Tragodia lui Orest* — coperta (1820) (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti). 264
Fig. 149. — *Regulu* — coperta (1834) (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi). 265
Fig. 150. — *Mirtil şi Hloe* — manuscrisul traducerii (1817) (Arhivele statului, Iaşi). 266
Fig. 151. — *Zaira* — coperta (1844) (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi)..... 267
Fig. 152. — *Alzira sau Americanii* — coperta (1835) (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti) 267
Fig. 153. — *Amfitrion* — coperta (1835) (Biblioteca centrală universitară, Iaşi). 268
Fig. 154. — *Georges Dandin* — manuscrisul traducerii (1827) (Arhivele statului, Iaşi). 269
Fig. 155. — *Bourgeois gentilbomme* — coperta (1835) (Biblioteca centrală universitară, Iaşi). 270
Fig. 156. — *Domnu Pursoniac* — coperta (1836) (Biblioteca centrală universitară, Iaşi). 270
Fig. 157. — *Virginia* — coperta (1836) (Biblioteca centrală universitară, Iaşi)..... 271
Fig. 158. — *Saul* — actul I, scena I (1836) (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi). 271
Fig. 159. — *Veduva vicleane* — coperta (1836) (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi). 272
Fig. 160. — *Gemenii din Bergam* — coperta (1836) (Biblioteca centrală universitară, Iaşi). 272
Fig. 161. — *Maria Tudor* — coperta (1837) (Biblioteca centrală universitară, Iaşi). 273
Fig. 162. — *Triizeci ani* — coperta (1835) (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi). 273
Fig. 163. — *Sărbare ostăşască* — manuscris (1834), coperta, personaje şi interpreţi (B. A. R.P.R., Secţia manuscrise). 276
Fig. 164. — Costache Facca, portret de A. Chladek (Galeria naţională, Muzeul de artă al R.P.R.). 278
Fig. 165. — *Comodia vremii* — manuscris original, primele pagini (B.A.R.P.R., Secţia manuscrise). 279
Fig. 166. — Costache Bălăcescu (reproducere după G. Călinescu, *Istoria literaturii romîne*, Bucureşti, 1941). 280
Fig. 167. — *Sărbătoare cîmpenească* — coperta (1837) (B.A.R.P.R., Secţia manuscrise). 282
Fig. 168. — *Triumful amorului* — coperta (1836) (Biblioteca centrală universitară, Iaşi)..... 284
Fig. 169. — *Les extrêmes se touchent* — afiş (1836) (reproducere după Stanislas Bellanger, *Le Kéroutza*, Paris, 1846). 285
Fig. 170. — Vornicul Alecsandri cu cei doi fii: Vasile şi Iancu (pictură de N. Levaditi) (Muzeul de artă, Iaşi). 288
Fig. 171. — Scrisoare (manuscris) a lui Vasile Alecsandri către Ion Ghica, în care menţionează piesa *Iaşii în carnaval (Iassy la nuit)* (B.A. R.P.R., Secţia manuscrise). 289
Fig. 172. — *Doi ţărani şi cinci cîrlani* — coperta (1849) (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti). 295
Fig. 173. — *Baba Hîrca* — coperta (1851) (Muzeul Teatrului Naţional, Iaşi). 296
Fig. 174. — Alexandru Gavra (Muzeul regional Arad). 297
Fig. 175. — *Monumentul Şincai-Clainian* — pagini de titlu (1844) (B.A.R.P.R.)..... 298
Fig. 176. — *Două sute de galbeni* — coperta (1848) (Biblioteca centrală universitară, Iaşi). 300
Fig. 177. — Semnătura autografă a lui Ion Dimitrescu (Movileanu) (reproducere după I. Dimitrescu Movileanu, *Radul Calomfirescu*, Bucureşti, 1854)..... 300
Fig. 178. — I. E. Rădulescu — portret de T. Aman (B.A.R.P.R., Cabinetul de stampe). 308
Fig. 179. — Scrisoarea lui I. E. Rădulescu către C. Negruzzi, traducătorul piesei *Maria Tudor* de V. Hugo (1837) (B.A.R.P.R.). 309
Fig. 180. — C. Aristia — portret de C. Dupré (1824) (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti). 310
Fig. 181. — Eufrosina Popescu-Vlasto — portret (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti). 311
Fig. 182. — Raliţa Mihăileanu — portret (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti). 314

Pag.

Fig. 183, 184, 185, 186. — Planșe din *Lecțiile de declamație* ale lui A. Morocchesi (1832), în G. Calendoli, *L'attore. Storia di un arte*, Roma, 1959 (exemplificări pe fragmente din piesa *Saul* de V. Alfieri). 316-317
Fig. 187. — Cronica piesei *Saul* în *Curierul românesc* din 16 decembrie 1837 (B.A.R.P.R.). 318
Fig. 188. — Costache Caragiale (Muzeul Teatrului Național, București). 320
Fig. 189. — *O repetiție moldovenească* — coperta (1844) (B.A.R.P.R., Secția manuscrise). 323
Fig. 190. — *O repetiție moldovenească* — personajele primei reprezentații (1844) (B.A.R.P.R., Secția manuscrise). 323
Fig. 191. — *Foileton Teatrul național din Iași*, în *Vestitorul românesc* din 27 noiembrie 1845 (B.A.R.P.R.)..... 325
Fig. 192. — Coperta *Gazetei Teatrului național*, nr. 1 din noiembrie 1835 (B.A.R.P.R.). 330
Fig. 193. — Coperta interioară a *Daciei literare*, 1840, tom. I (B.A.R.P.R.). 332
Fig. 194. — Coperta revistei *Gazeta de Transilvania*, nr. 1, 1838 (B.A.R.P.R.). 332
Fig. 195. — Coperta broșurii întocmite de G. Barițiu, cuprinzînd numele colaboratorilor *Gazetei de Transilvania* și ai *Foii pentru minte, inimă și literatură*, sem. II, 1838 (B.A.R.P.R.). 333
Fig. 196. — Coperta revistei *Blätter für Geist, Gemüt und Vaterlandskunde*, octombrie 1844 — articol despre teatrul german din Sibiu (Arhivele statului, Brașov). 333
Fig. 197. — Facsimil după *Precuvîntarea* lui C. Negruzzi la traducerea piesei *Antony* (B.A.R.P.R.). 335
Fig. 198. — Articolul lui Ion Eliade Rădulescu *(Curierul românesc*, nr. 2 din 31 ianuarie 1832) în care se anunță începerea pregătirilor pentru reprezentarea « tragediei în versuri, foarte cunoscută și intitulată *Fanatismul*» la Colegiul Sf. Sava (B.A.R.P.R.). 336
Fig. 199. — Facsimil după *Curierul românesc*, nr. 36 din 30 octombrie 1847, p. 144, articol despre noua stagiune teatrală (B.A.R.P.R.). 342
Fig. 200. — Facsimil după *Curierul românesc*, nr. 46 din 4 decembrie 1847, p. 186, cronică dramatică de G. Crețeanul (B.A.R.P.R.). 342

INDICE

Aaron, Fl., 150, 183, 283
Aaron, P., 111, 187
Aba, 29
Abraham, S., 195
Academia Mihăileană, 178, 179, 281
Achillas, 28
Achilleus, 28
Ackermann, 149
Acterian, H., 9
Aiud, 110, 186, 187, 198, 201
Alba-Iulia, 94, 189, 198
Albineț, I., 170
Albrecht, C., 185
Albright, H. D., 11
Alecsandri, I., 170, 288
Alecsandri, V., 10, 103, 118, 119, 120, 123, 127, 142, 143, 176, 180, 181, 183, 202, 208, 210, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 226, 227, 230, 231, 237, 240, 242, 253, 259, 263, 275, *286—293*, 294, 295, 305, 319, 322, 324, 326, 331, 334, 335, 337, 338, 340, 343, 344
Alecsandri, V. (tatăl), 170, 173, 288
Alep, Paul de, 109
Alexandrescu, Gr., 152, 204, 208, 237, 261, 267, 275, 276
Alexandrescu, S., 10
Alexandru, T., 136
Alexei Mihailovici, 48
Alexis, 177
Alfieri, V., 146, 148, 152, 153, 158, 163, 165, 166, 173, 179, 229, 238, 264, 265, 267, 269, 312, 315, 317
Alterescu, S., 10, 200
Amurat III, 94
Andreescu, I., 19
Andronache, 152, 312
Andronescu, N., 156, 158, 161, 315
Anestin, I., 9, 131, 135
Anghelescu, M., 151
Anghelova, Roșița, 79
Anonymus, 82
Antonovici, D., 193
Apața — Brașov, 83
Apolloni, N., 232
Apollonios, 29
Apulum, 38
Arad, 109, 182, 191, 193, 194, 198, 200, 201, 238, 240, 242, 244
Aranka, Györgyi, 196
Archita — Sighișoara, 84
Argeș, 117, 145, 150
Aricescu, C. D., 227, 232, 334, 337, 338, 343
Aristia, C., 143, 146, 147, 149, 151, 152, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 179, 202, 207, 232, 233, 234, 238, 265, 267, 268, 269, 283, 307, 308, *310—313*, 322, 323, 343
Aristippe, 309, 324
Aristofan, 31, 122
Aristotel, 26
Armenia, 54
Arnaudov, M., 79
Artemidoros, 28
Asachi, Al., 169
Asachi, Elena, 168, 180, 203
Asachi, Gh., 143, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 180, 189, 202, 204, 208, 218, 238, 266, 271, 274, 275, 276, 283, 286, 318, 321, 332, 333, 335, *341—344*
Asia Mică, 28, 39

Asociația montanistică orăvețeană a teatrului de diletanți, 200
Atena, 161, 163, 312
Athenaios, 25, 32
Atterburg, J., 211
Auber, D.F.E., 213
Aurelius Dionysios, 28
Aurelius Elei, 28
Aurelius Gregoros, 28
Austria, 193, 195, 205
Avdeev, A.D., 12
Azaclău — Dobrogea, 64, 76

Babilon, 39
Bacău, 133, 134, 135, 223, 224
Baciu, 187
Badate, 321
Baia-Mare, 198
Bajza, 198
Balmuș, C., 26
Balș, Th., 167, 215
Bandinus, M., 90
Banffi, Giörgyi, 191
Banffi, Györgina, 196
Barac, I., 238, 243, 274
Barageni, 214
Bariţiu, Gh., 143, 183, 184, 187, 188, 189, 191, 202, 203, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 332, 334, 335, 344
Barozzi, C., 173, 321
Basarab, Constantin Vodă, 98
Bathory, St., 94, 95
Bayard, A., 165, 176, 218, 240
Bălăceanu, Gr. 149
Bălăceanu, St., 149
Bălăcescu, C., 142, 219, 230, 231, 242, 247, 277, 278, 280, 281, 286, 322, 326, 337
Bălănescu, 285
Bălcescu, N., 143, 183, 207, 208, 226, 234, 237, 318
Băleanu, Gr., 149
Băncilă, P., 112
Bănescu, N., 259
Bărbuță, M., 10
Bărnuțiu, S., 183, 189, 235
Beaumarchais, P.-A. C. de, 193, 219, 331
Belador, M., 9, 222, 234
Beldiman, Al., 165, 264, 265
Beldiman, D., 116, 252, 253
Beligan, R., 10
Bellanger, S., 103, 285
Bellini, V., 173, 175, 176
Benkö, S., 236
Berger, 321
Bethleem, 108, 110, 121
Bevilach, F., 153
Beza, M., 249
Bezviconi, G., 99
Bianu, I., 264
Bibescu, Gheorghe Vodă, 231
Bidou, H., 309
Bielinski, V. G., 312
Bielorusia, 119
Bilţ, P., 112
Birt, N., 242
Bistrița, 185, 186
Bitay, A., 201
Bizanț, 29, 42, 47, 77
Blaj, 111, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 238, 248, 249
Blaremberg, V., 231
Blesiet, Th., 153
Blumauer, A., 249
Bocșa, 187, 241
Bodenburg, Gertrud, 193, 194
Boer, S., 201
Boerescu, D., 156
Bogdan, Eufrosina, 151
Bogdan, N. A., 165
Bogdan Vodă, 98
Bogdan-Duică, G., 201
Bogdănescu, Marghioala, 146, 148, 213
Bogrea, V., 54
Boian, 212, 213
Boildieu, F. A., 211
Boileau, 149, 308
Boiré, 274
Bolintineanu, D., 208, 232, 237, 275
Bolliac, C., 148, 157, 159, 161, 183, 227, 229, 230, 231, 232, 237, 261, 267, 275, 283, 313, 331, 333, 334, 335, 336, 338, 342, 343, 344
Bolog, 241
Bonciu, 213
Bongianini, 156
Borza, 187
Bosco, 227
Bota, 241
Botezatu, S., 170, 172, 178, 271
Botiș, Th., 193, 200
Botoșani, 161, 178, 179, 271
Bouchardy, J., 216, 274
Brașov, 82, 83, 95, 96, 104, 111, 148, 149, 183, 184, 185, 186, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 202, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 332
Bratislava, 195, 243
Brădățeanu, V., 10
Brăiescu, T., 169
Brăiloiu, C., 114, 125
Brăneşti-Pasărea, 82
Brătianu, I., 232
Breazu, I., 10, 240
Brezeanu, I., 10
Brîncoveanu, Gr., 145
Brockmann, I. H., 193
Brody, M., 153
Brukenthal, 194
Buccov, A., 189

Bucium, 126, 127
București, 8, 98, 103, 142, 145, 147, 148, 149, 160, 161, 167, 170, 171, 173, 194, 195, 201, 202, 212, 216, 217, 227, 232, 234, 235, 237, 238, 241, 244, 297, 299, 301, 312, 322, 326, 339
Buda, 112
Budai Deleanu, I., 182, 265
Budapesta, 243
Bulandra, L. St., 10
Bulandra, T., 10
Bulgaria, 201
Bumbești, V., 10
Burada, T. T., 8, 9, 60, 98, 108, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 166, 168, 169, 170, 172, 181, 189, 210, 211, 213, 216, 219, 220, 222, 224, 273, 297
Burchi, St., 159, 267, 268, 269, 270
Burdujeni, 295
Burghilion, 212, 213
Burgtheater, 270
Buri, E., 194
Burileanu, I., 156
Buvelot, 163
Byron, 151, 156, 230, 268
Byoukdéré, 98

Calendoli, G., 317
Callatis, 29, 30, 31, 32, 33, 36
Camariano, A., 316
Camelin, N. C., 113
Cammerand, G., 230
Camprubi, 211
Canta, N., 116, 167, 176
Cantacuzino, C., 152
Cantemir, Dimitrie, 44, 48, 53, 54, 75, 109
Caracaș, R., 264
Caragea, Ion Vodă, 98, 102, 145, 146, 259, 322
Caragea, Ralu, 146, 312
Caragiale, Caliopi, 156, 158, 161, 228
Caragiale, C., 8, 10, 123, 142, 143, 157, 161, 177, 178, 179, 180, 202, 207, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 240, 241, 263, 271, 274, 290, *301—304*, 307, *319—327*, 336, 337, 340, 343
Caragiale, I. L., 10, 11, 12, 19, 290
Caragiale, Iorgu, 157, 228, 235, 274
Caragiale, Luca, 228, 235
Caragiu, B., 159
Caransebeș, 187
Caraș, 199
Carcalechi, Z., 182
Carei, 186
Carolina, Augusta, 200
Cartojan, N., 109, 111, 112, 117, 118
Carussy, D., 324
Carvasara, 103
Casu, N., 170
Caşin, 222
Catalani, 200
Catargi, St., 170
Catargiu, B., 270, 324, 333, 335, 337
Catina, I., 230, 232
Caudella, Ed., 19, 136
Caudella, Fr., 180
Căliman, G., 169, 170
Călinescu, George, 112, 267, 280, 284
Căpățîneanu, St., 149, 151
Ceabatty, 320
Cehia, 50
Cehoslovacia, 131
Cerchez, M., 220
Cervantes, M., 229
Cervati, P., 170, 173, 180
Chefneux, 165
Chinuș — Odorhei, 82
Chladek, A., 278
Chomatianos, Demetrios, 47
Cicerov, V. I., 127
Ciilota, 199
Cincu (comuna), 110, 111
Cinti, L., 194
Cioculescu, Ş., 253
Cioran, Emilia, 90, 109
Ciorănescu, V., 226
Cipariu, T., 162, 189, 235, 236, 332
Ciprian, G., 10
Cireşoaia — Someș, 42
Cișmeaua roșie, 146, 147, 152, 254
Ciuc, 83
Ciuculescu, A., 156
Ciuhureanu, Maria, 170
Ciuhureanu, Ruxandra, 170
Cîmpineanu, C., 149
Cîmpineanu, I., 149, 151, 154, 155, 160, 161, 261, 268, 308, 312, 313
Cîmpulung, 232, 334
Cîrlova, V., 149, 152, 204, 275
Clairville, L.-Fr. (Nicolaie), 217
Clugher, Ana, 170
Cluj, 8, 93, 110, 186, 187, 189, 194, 196, 197, 198, 201, 236, 238, 244, 249
Codrescu, T., 216, 217
Colegiul reformat, 187
Colentina, 104
Collin, H. I. von, 150, 195, 240, 242, 265
Conachi, C., 116, 171, 204, 252, 253, 261
Condurachi, E., 30
Conservatorul filarmonic-dramatic, 19, 164, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 271, 275, 282
Constantinescu, (Blonda), M., 228
Constantinopol, 40, 95, 98, 312
Conta, N., 169
Conti, 156, 161
Copcea, I., 226, 294
Corfu, 147
Corjescu, Eufrosina, 170

Corjescu, Maria, 170
Cormon, E., 273
Cornea, P., 155, 330
Corneille, P., 15, 148, 267
Cornescu, C., 160
Cornescu, M., 162, 227, 232
Costachi, 214
Costa-Foru, A., 10
Costin, Miron, 97, 98
Coşbuc, G., 19
Cottin, Sophie, 275
Crainic, S., 189
Craiova, 149, 227, 232, 234, 272, 296, 322, 326
Creangă, I., 19, 120
Cresperi, A. D., 193
Creţianu, G., 267, 274
Croft, N., 211
Cronibace, Anesti, 157, 228, 231
Cronibace, Mali, 228
Crucea, 133
Crupenschi, C., 167, 169
Csabay, 238, 242, 243
Cucu, S., 10
Cuculi, 165
Cuna, 170, 180
Cune, I., 152, 156, 158, 161, 227, 312, 315, 317
Cuza, Al. I., 226
Czajkowski, M., 234

Dacia, 37, 39
Dacia Literară, 181, 208, 209, 210, 237, 240, 263, 285, 286, 287, 293, 296, 301, 305, 318, 322, 324, 325, 327, 334, 337
D'Amico, S., 31, 91
Dante, A., 297
Davila, Al., 10
Dăscălescu, Smaranda, 170
Dealul Frumos — Agnita, 85
De Hayes, 130
Delavrancea, B. Şt., 10, 19
Del Chiaro, A. M., 46, 92, 101, 109
Deleanu, H., 10
Delmary, V., 212, 321
Delvivo, 177
Demetriade, Ar., 10
Demetriade, C., 228, 235, 322
Demetrios, 28
Demetrovici, C., 199
Demetrovici, I., 199
Deva, 46
Diamandi, D., 169
Diamant, N., 156, 158, 315
Dicheos, 145
Diderot, D., 237, 308, 310, 322, 330, 331
Dilly, 234
Dimachi, N., 116, 252, 253
Dimian, I., 242
Dimitrescu, I. (Movileanu), 230, 231, 234, 299, 300
Dimitrescu, St., 117
Dimitriu, I., 170
Dinaux, 176, 273
Diogenes, 29
Dionisie, Eclesiarhul, 130
Dittesdorf, K. von, 194
Dionisie Lupu, 145
Dîmboviţa, 150
Djivelegov, A. K., 48
Dobîrceni — Suceava, 128
Docan, T., 169
Doja, Gh., 94
Dometianos, 28
Domneşti — Tg. Frumos, 72, 74
Dorat, Cl., 308
Dorohoi, 127, 222
Dosoftei, 78, 79
Doussault, Ch., 215
Draculis, G., 146
Drăgăşani, 146
Drăuşeni, 84
Drexel, F., 37
Dubech, L., 13
Duca, Constantin Vodă, 97
Ducange, V., 176, 216, 271, 273
Duchartre, P. L., 76
Dumanoir, Ph., 218, 271
Dumas, Al., 195, 213, 238, 271
Dumitriu, C., 158
Dupentry, 271
Duport, 156, 161
Durostorum, 78
Duval, 271

Eftimiu, V., 10
Egipt, 110
Elena, 146
Elenca, 156
Elencu, 213
Eliade, Rădulescu, I., 10, 49, 142, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 202, 204, 227, 229, 231, 232, 233, 238, 249, 261, 265, 266, 267, 268, 269, 275, 278, 283, 296, 299, 306, 308, 309, 313, 314, 315, 324, 331, 333, 335, 336, 338, 339, 341, 342, 343, 344
Elveţia, 64
Elvin, B., 10
Emanoil, 149
Eminescu, M., 10, 19, 269
Engel, J. J., 308
Engels, Fr., 45, 141, 142, 143, 206, 207, 208, 235
Ennery, A. d', 273
Enuţă, 170
Eötvös, 198
Epicrates, 27, 29
Erbiceanu, C., 182
Erkel, 198
Eteria, 145, 147, 165, 167

Euripide, 147, 266
Evolschi, Al., 222

Fabian, Elisabeta, 170, 172
Fabian, H., 170
Facca, C., 123, 142, 157, 230, 247, 277, 278, 280, 281, 282, 286, 322, 326, 337, 339, 344
Falcone, C., 79
Farkaş, I., 201, 234, *240—241*, 242, 243
Făgăraş, 110, 240, 241
Fălcoianu, S., 230, 274
Fălticeni, 103
Felder, 194
Felvinczy, G., 196
Fénelon, F., 237
Filarmonica, 8, 9, 19, 142, *154—162*, 170, 173, 178, 202, 227, 228, 229, 231, 234, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 277, 281, 282, 283, 284, 301, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 322, 323, 325, 341, 342
Filhol, 154, 176, 177
Filimon, N., 8, 10, 146, 147, 148, 201, 244, 312, 317, 326, 331
Filipescu, Al., 149, 160
Filipescu, C., 149
Filipescu, E., 216, 217, 271
Filipescu, I., 161
Filipescu, L., 170
Filişteanu, I., 231
Filotti, M., 10
Filtsch, E., 95, 185, 193, 194, 200
Flavius Diogenes, 28
Flavius Iucundus, 28
Flavius Longinianus, 28
Flechtenmacher, Al., 136, 203, 216, 237, 293, 296, 325, 326
Flegont, O., 10
Florescu, Gr., 30
Florescu, I., 152, 265, 267, 268
Florian, I., 151, 165, 266, 267, 270, 274
Focşani, 136, 222
Foti, I., 240
Fourreaux, 153, 154, 167, 169, 176, 177, 321
Fraiwald, ing., 167
Francisc I, 200
Frankenstein, F. von, 185
Franţa, 219
Frazer, J. G., 79
Friedel, Johann, 195
Frisch, Maria Tereza, 213, 214, 215, 320, 321
Friedlaender, L., 37
Fronius, F. F., 84, 96
Fuchs, M., 13
Fundescu, I. C., 122
Fundul Moldovei (Suceava), 67, 68
Furca, 188

Gaal, 240
Gacev, G. D., 47
Gaffrey, Théodore, 177, 227
Galaţi, 224
Ganea, I., 271
Ganet, 167
Garrick, D., 308
Gaster, M., 109, 112, 119
Gatineau, A., 321
Gautier, Th., 100
Gavra, Al., 193, 243, 297, 299
Gerger, I., 153, 195, 200, 234, 238
Germania, 64, 96, 193, 194
Gessner, 266
Ghenzel, 153, 167
Gheorgachi, (Logofătul), 91
Gheorghiu-Dej, Gh., 207
Gheorghiu, O., 10
Gheras, I., 170
Gherghel, D., 170
Gherngross, Vs. V. N., 13, 36, 48, 63
Ghiacioiu, V., 272
Ghica, Alex., 161, 162, 163, 283
Ghica, C., 165, 266
Ghica, Gr., 149
Ghica, Grigore Vodă, 260, 261
Ghica, Iancu, 151
Ghica, I., 10, 98, 103, 134, 146, 151, 152, 208, 226, 232, 237, 267, 268, 287, 289, 314
Ghica, N., 149, 151
Ghica, Pantazi, 231, 232, 234, 235, 287
Ghica, S., 151
Ghica, Smărăndiţa, 151
Ghica, T., 216, 218
Ghircoiaşiu, R., 24
Giani, 149
Gîţă, L., 10
Glădescu, T., 247, 285
Gligor, M., 133
Gobdelas, 165
Göcs, E., 243, 244
Goethe, J. W., 193, 194, 195, 237, 259
Goldiş, I. I., 193
Goldoni, C., 158, 173, 193, 194, 195, 267, 269, 274, 275
Golescu, Al., 325
Golescu, D., 130, 142, 149, 150, 151, 335
Golescu, I., 43, 44, 98, 116, 145, 149, 259, 260, 261
Golescu, Şt., 325
Goleşti, 149, 150, 151, 265
Gordian III, 28
Gorki, M., 121
Goruni-Iaşi, 129
Gouhier, H., 13
Grădişteanu, Gr., 232, 268, 269
Greceanu, Gh., 212, 213, 214, 226, 302
Grecin, 28, 39
Gregor, J., 13
Grigorescu, N., 19
Grigorie XIII, 94

Grillparzer, Fr., 195
Guillard, 217
Gusti, D., 169, 170, 217, 219, 294, 333, 334, 335, 337, 340, 341
Gutzkow, K., 239

Hadrian, 32
Haica, D., 244
Halepliu, C., 232, 299
Halici, M., 187
Halstead, W. P., 11
Harffmann, 151
Harghita-Ciuc, 83
Hasdeu, B. P., 10, 122, 126, 136
Haţeg, 46, 118, 198
Havy, M., 244
Hecataios, 29
Hefele, C. J., 40
Heine, H., 239
Heiser, C., 195, 200
Heltai, G., 93
Herbert, H., 95
Herdelius, (Erdely), L., 148, 265
Herfner, I., 180
Herodot, 24
Herzog, Fr., 195
Hestiaios, 28
Hesychios, 24
Hette, E., 154, 162, 167, 169, 176, 177, 273
Hilferding, I., 193
Hirschl, I., 200
Histria, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36
Hîncu, C., 226
Hîncu, R., 27
Hîrnav, E., 226
Hochmeister, 193, 194
Hodosiu, Iosif, 48
Hoftheater, 201
Holberg, 194
Homiceanu, 212, 213, 214
Hont, F., 13
Honterus, I., 185
Horodniceni, 169, 281
Hrisoverghi, Al., 271, 275
Hristaris, M., 146
Hristopulos, A., 146
Hubatschek, A., 195
Huet, A., 95
Hugo, V., 176, 216, 263, 272, 308, 309, 331, 339
Hunedoara, 118, 119
Hurez, 122, 124
Hurmuzachi, E., 104
Hutenmayer, M., 195
Hyacinthe, 177

Iacob, C., 188
Ianache (Cămăraşul), 98
Iaşi, 8, 9, 97, 103, 113, 119, 127, 154, 159, 161, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 176, 177, 178, 179, 210, 212, 213, 216, 217, 221, 222, 224, 227, 237, 266, 271, 272, 275, 281, 290, 293, 294, 301, 319, 320, 321, 323, 325, 326
Ibrăileanu, G., 277, 287, 290, 334
Idieriu, Em., 170, 212, 214
Iffland, A.-W., 194, 308
Ilarion, 145, 149
Iliria, 50
Ionescu, I., 170, 237
Ionescu, N., 216
Ionnescu-Gion, I., 98, 265
Iorga, N., 24, 49, 54, 101, 148, 162, 189, 249, 252, 265, 268, 269, 272, 284
Iorgovici, Paul, 182, 193
Iorgovici, Petru, 199
Iosif II, 181, 183, 186
Iosifescu, S., 10
Ipsilanti, Al., 99
Iscovescu, B., 203
Islaz, 234
Istrati, N., 226
Istrătescu, A., 241, 242
Italia, 64, 195, 244
Ivan IV, 94

Jibert-Rupea, 84, 110
Joubert, J., 101
Junger, J. F., 178, 274

Kaïev, A. A., 119, 121
Kamorami, 243
Karintia, 64
Karl, Henriette, 227, 232, 321
Karvovski, I., 177
Katona, J., 198
Kazarow, G., 24
Kémény, J., 97
Kiev, 47, 121
Kilény, 238, 242, 243
Kindermann, H., 13
Kiriac, 165
Kiseleff, P., 167, 171
Kisfaludy, K., 237
Klaster, L., 84, 85
Kleist, E. Ch., 239
Klincin, A. P., 309
Klinger, 194
Knall, S., 252
Knudsen, H., 15
Kock, P. de, 176, 194, 216
Koczian, L., 110
Kogălniceanu, M., 108, 169, 181, 183, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 226, 230, 237, 263, 271, 283, 285, 286, 293, 302, 318, 325, 330, 332, 335, 337, 340, 343, 344
Kömolósi, 240, 241
Körner, Th., 244
Körsi, F., 243
Koroliuk, V. D., 45
Kotsi, P. J., 197, 201
Kotzebue, A. von, 152, 153, 158, 159, 170, 171, 172, 173, 178, 180, 195, 200, 201, 202, 231, 238, 240, 241, 266, 267, 268, 270, 271, 318, 333
Kreibig, Ed., 153, 195, 200, 201, 238, 243
Kreuchely, 104, 105
Kriegsch, P., 194
Krupeanskaia, V. I., 131

Laffont, Ch., 213, 230
La Fontaine, 302
Lagarde, conte de, 98
Laharpe, J.-Fr., 308, 313
La Martelière, J. H. F., 217, 274
Lamartine, A. de, 149, 151, 152
Lang, 156, 170, 212
Langeron, conte de, 99
Latyschev, B., 30
Laube, H., 239
Laurian, A. T., 183
Lazăr, Gh., 147, 148, 183
Lazutin, S. G., 77
Lăpuşneanu, Alexandru, 98
Lăscărescu, I., 156, 161, 228
Lăzureanu, 228
Lebrun, 177, 321
Leclerq, H., 40
Leclerq, Th., 273
Lecont, 216
Lecour, 321
Lehliul, Gh. 230
Lehmann, S., 96
Leisewitz, 194
Lejeune, J. M., 99, 100, 102
Lemaître, Fr., 216
Lemeny, I., 189, 191
Lenin, V. I., 20, 207
Leonhardt, J., 84
Leopold, F., 238
Lesage, A.-R., 263, 270, 274, 275
Lessing, G. E., 17, 193, 194, 237, 307, 308
Leţcani — Iaşi, 128, 129
Levassor, 216
Leventis, G., 145
Liebhardt, F., 195
Lieppe, 177
Liliencron, R. von, 86
Limmer, Fr., 195
Lincourt, 165
Lipsca, 121
Lisiţian, S., 57
Liszt, Fr., 198
Linugman, W., 39
Livaditi, N., 167, 168, 203
Livonia, 94
Lotka, Prokopius, 199
Luchian, N., 169, 216, 217, 222, 322, 325, 326, 327, 343
Lucian, (din Samosata), 27, 38
Lucta-Odorhei, 110
Lugoj, 201, 240
Lugoşianu, O., 117
Lunca Cernii de Sus — Hunedoara, 46
Lunca — Ciurea, 127
Lungu, Gh., 132
Lupaş, I., 201
Lupănescu, C., 160
Lupeanu, A., 189
Luponi, 113
Lupşani — Ialomiţa, 58
Luther, 186
Luzzato, B., 224

Macé, 212, 213, 214, 227, 302
Macedonia, 47
Macrea, M., 37
Macri, P., 131
Madji, G., 164
Magheru, N., 232
Magnin, Ch., 119
Mahmud II, 104
Maior, Gr., 187, 188, 189
Maior, P., 182, 188, 297
Malmer, M., 85, 86
Malu — Vlaşca, 76
Mancaş, M., 10
Maniu, V., 234, 241
Manolescu, Gr., 10, 19
Manolescu, I., 10
Manoliu, Em., 9, 217, 218, 220
Manu, C., 160
Manu, I., 160
Manu, M., 267
Many, I., 243
Marcovici, S., 269
Marecalschi-Rothenfels, Christine, 195
Maria Tereza, 181, 183
Marian, Sim. Fl., 59, 60, 65, 68
Marinescu-Himu., M., 25
Marinov, D., 79
Marmontel, 274
Martinovici, I., 242
Marx, K., 141, 142, 143, 206, 207, 208, 231, 232
Massoff, I., 9, 10
Matiuşevski, P., 177
Mátrai, 243
Mätz, J., 84
Mavrocordat, A., 169
Mavrocordat, N., 98
Mavrodin, 156
Mavrogheni, N., 98, 151
Maximilian, V., 10
Mazères, 272
Măcărescu, N. Gr., 170

Măgureanu (şcoala greccască), 312
Mălinescu, V., 226
Măneuţi — Rădăuţi, 127
Mărcuş, St., 9, 188
Mediaş, 185, 186, 194, 238
Meitanis, St., 316
Mélesville, 176
Melpemenski, 177
Menandru, 31, 32
Mercier, S., 331
Metastasio, 146, 264, 265
Metzker, Ana, 170
Meyer, H., 274
Meytani, 152
Miclescu, 213
Micu Clain, S., 182, 188, 297
Micu, Inochentie, 187
Mihai Viteazul, 201, 299
Mihăescu, H., 39
Mihăileanu, C., 156, 158, 161, 228, 231, 234, 235
Mihăileanu, Raliţa, 156, 158, 228, 235, 314, 315
Mihăileanu, St., 157, 235
Mihăileanu, Zinca, 228
Mihăilescu, S., 127, 128
Mihălcescu, Maria, 9
Miklosich, F., 47
Milcov, 113, 178, 215, 228
Millo, M., 120, 131, 135, 143, 168, 169, 176, 180, 217, 218, 219, 224, 226, 237, 247, 263, 276, 281, 282, 284, 286, 296, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 341, 343
Miltitz, von, 104, 105
Mincu, C., 156
Mirecourt, E. de, 271
Miron, Moise (Romînul), 193
Miroslava, 165
Mitchel, L., 11
Mîndra, V., 10
Mogoşoaia, 146
Mokulski, St., 13
Moldovan, S., 200
Moldoveanu, V., 189
Moineşti, 133, 134
Moisil, C., 147
Molière, 148, 152, 153, 156, 157, 158, 167, 173, 176, 180, 181, 186, 194, 196, 213, 219, 238, 265, 267, 268, 278, 312, 313, 337, 339
Molin, R. S., 199, 200
Mommsen, Th., 37
Momolo, 154, 158, 161, 162, 163, 229, 230, 232, 317, 326, 327
Momuleanu, B. P., 145
Mondonville, 285
Montesquieu, Ch. de, 151, 237
Monti, V., 146
Montressor, 299
Moravia, 50
Möringer, 194
Mornand, 101
Morocchesi, A., 308, 315, 316
Moroiu, C., 151, 267, 269
Moscova, 94, 95, 121
Moser, H., 131
Mouchelet, 177
Mozart, W. A., 194
Mueni, G., 153
Müller, Th., 154, 195, 202, 239, 273, 317
Munteanu, G., 268, 270
Mureşanu, A., 209
Mureşanu, I., 191
Murgu, E., 236
Muscel, 150
Muşatescu, T., 10

Navrea, I., 241, 242
Năncscu, A., 147, 148, 266
Năstase, I., 213
Neagu-Orbul, V., 189
Neculce, Ioan, 97
Neculele — Rîmnicu-Sărat, 65, 66
Negruzzi, C., 123, 159, 176, 177, 178, 180, 181, 202, 208, 210, 212, 213, 216, 219, 224, 230, 231, 237, 240, 269, 271, 272, 273, 275, 284, *294—296*, 309, 319, 326, 331, 334, 335, 336, 339, 343
Negulici, I., 153, 203
Nereju — Vrancea, 60, 62, 63, 64, 66
Nestroy, J., 239
Neuhauser, 189
Nicoboulos, 29
Nicolescu, G. C., 10
Nicolina, 177
Nicolini, 178
Niculescu-Buzău, N., 10
Niessen, C., 96
Niţescu, I., 270
Niuny, I., 199
Nojin, 160
Nottara, C. I., 10, 19
Nötzl, Ph., 195, 238, 243
Nürnberg, 96

Odesa, 154, 176, 177
Odobescu, Al., 10, 294
Odorhei, 110
Ohlopkov, N. V., 15, 16
Ohrida, 47
Olăreanu, Al., 9
Olbia, 24
Olearius, A., 121
Ollănescu, C., 152, 156, 161, 265
Ollănescu, D. C., 8, 9, 58, 99, 103, 119, 121, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 229, 265, 299, 312, 313, 314
Oradea, 194, 198, 201
Oraviţa, 198, 199, 200
Orăştie, 187, 240, 242
Ortiz, R., 264

Pachatich, 194
Pacuvio, G., 13, 17
Paflagonia, 25
Pál, J., 197
Paladi, I., 176
Palais-Royal, 165
Pályi, Elek, 202, 238
Pamfile, T., 69, 80
Pandeli, 212
Pankratius, M., 185
Pann, A., 112, 113, 114
Panonia, 92
Pap, A., 193
Papahagi, T., 50, 54, 112
Papanicola, I., 227
Paris, 48, 195, 216, 226, 294, 314, 321
Pascaly, M., 10, 229, 322, 325, 328, 343
Pavlidi, H., 113
Pădure, I., 242
Pătraşcu, M., 241, 242
Pătruţiu, P., 112
Pârvan, V., 25, 38
Pedilan, 212
Pedre, 321
Peladan, J., 15
Pellia, 165, 177
Perpessicius, 116, 254, 256
Peşteana — Ţara Haţegului, 59
Petöfi, Al., 244
Petrescu, Camil, 10, 11, 12
Petrescu, I., 156
Petrovici, V., 199
Philipovics, I., 243
Picard, L. B., 270
Pignarre, R., 13
Pikkólos, N., 146
Pippidi, D. M., 26, 28, 29, 30
Pim, Al., 264
Piteşti, 227, 232
Pitre, G., 57
Pixérecourt, R.-Ch., G. de, 216
Platonios, 32
Plaut, 84, 185, 189, 196
Pleşoianu, G., 149, 151
Plumbuita, 234
Pocreaca — Iaşi, 129
Poenaru, P., 148, 160
Polonia, 119, 131
Pollux, 25, 32
Poni, Anica, 170, 179
Poni, I., 179, 217, 222, 226, 322, 327
Pop, M., 60
Pop, S., 189
Popa, N. I., 273
Popa, V. I., 10
Popa-Lisseanu, I., 78
Popescu, Eufrosina (Vlasto, Marcolini), 29, 156, 161, 228, 311
Popescu, N. D., 131
Popescu, P., 193
Popescu, Radu, 97, 98
Popovici, I., 238, 241
Porolissum, 37
Porphyrios, 24
Porumbaru, Smărăndiţa, 268
Porumbescu, C., 19
Posluşnicu, M. Gr., 296
Possevino, A., 94
Possler, W., 96
Praga, 186
Prisăcani — Iaşi, 127, 129
Predescu, E., 151
Procopius, 39
Prud — Sighişoara, 85
Pskov, 94
Pulcheria, 212
Pumnul, A., 306

Quenim, F., 167, 169

Racine, J., 15, 146, 162, 266, 268, 337
Racotta, 156
Radziwill, 97
Raicewich, 99, 100
Raimund, 239
Rajić, I., 50
Ranftl, C., 157, 202, 317, 321
Rest, A., 171, 231, 267, 268, 269
Raţ, G. G., 193
Raupach, 195
Raymondi, Cecilia, 151
Raymondi, Iosefina, 151
Rădăuţi, 59, 103
Rădeasa-Borzeşti, 69
Rădulescu, I. Horia, 9, 146, 272, 274, 316, 321
Răşinari — Sibiu, 112
Răuşeni-Truşeşti, 127
Recordon, Fr., 102, 105
Rednic, A., 111
Renania, 193
Riccoboni, Fr., 308
Richardson, S., 272
Righetti, J., 177, 321
Rinckart, M., 186
Rist, J., 186
Rizo Nerulos, I., 146, 234
Rîmnic, 117, 296
Rîmniceanu, I., 156
Rîureni, 103
Robert, L., 37
Rodolfo, 227
Roma, 37, 94, 95, 188
Romain, F., 230
Romanescu, Aristizza, 10, 19
Romani, F., 172
Rosenthal, C. D., 203, 208

Rosetti, C, A., 10, 151, 160, 230, 232, 233, 265, 312, 322, 331
Rösler, Fr., 96
Rossini, G., 213
Roth, A., 239
Roth, D., 239
Roth, V., 104
Rousseau, J. J., 237, 330, 337
Rozalia, D., 241, 242
Ruckmann, 161
Rupea, 110
Ruset, I. D., 267, 268, 270, 271, 274
Ruset, N., 222
Rusia, 119, 121, 341
Rusiadi, G., 146
Russo, Al., 130, 183, 214, 216, 217, 218, 222, 226, 230, 231, 286, 291, 294, 295, 319, 333, 334, 335, 337, 338, 340, 343, 344
Russu, I. I., 24
Rusu, I., 189
Ruzieska, J., 198

Sachs, H., 186
Sachsen-Weimar, 201
Sadoveanu, M., 131, 133
Saint-Georges, 240
Saint-Jules, 177
Saint-Pierre, 220
Saint-Yves, 40
Sainte-Albine, R. de, 308
Salva-Năsăud, 54
Sansoni, B., 227, 321
Sardron, P., 100
Sarmizegetusa, 37
Satu-Mare, 198
Sălişte — Sibiu, 112
Scărlătescu, 228
Scepkin, M. S., 309
Scheidhauer, 332
Schiavoni, G., 164
Schiller, Fr., 153, 194, 195, 216, 217, 237, 238, 239, 263, 268, 274, 275
Schiller, Ig., 195
Schikaneder, E., 240, 241
Schlaf, 156
Schmidt, Al., 239
Schmidt, T., 46
Schmidt, W., 51
Schonaens, C., 185
Schuller, G., 86
Schuller, J. C., 86, 110, 111
Schullerus, A., 84, 85, 110
Schuster, Fr. W., 85, 96
Scythia Minor, 26, 29, 37
Schneeweis, E., 40
Scribe, E., 176, 195, 239, 268, 271, 272, 273
Sebastian, M., 10
Sebestyén, G., 92, 93
Sebeşul Săsesc, 189
Seifert, G., 95
Seipp, Ch. L., 193, 194, 195, 332
Seracin, 241
Serbia, 50
Serbulov, A., 177
Serghie, C., 234, 235
Serurios, S., 146
Sever, S., 241
Shakespeare, 186, 194, 195, 196, 198, 230, 238, 239, 274, 275
Sibiu, 83, 94, 95, 96, 104, 112, 149, 185, 186, 189, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 226, 238, 239, 240, 241, 244, 332
Sicilia, 54
Sieber, F., 73, 90
Sighet, 186, 198
Sighişoara, 185
Silvestru, V., 10
Simionescu, A., 156
Simonescu, D., 105
Sion, G., 214, 216, 267
Sion, I., 265
Sipos, Bella, 83
Siyavuşgil, Sabri Esat, 100, 102
Simboteanca, C., 267
Slavici, I., 10, 19
Slătineanu, I., 156, 158, 265
Smaranda, 212, 213
Societate cantatoare teatrală, 203, 237, *240—241*
Societatea filologică greco-dacică, 145
Societatea literară — Braşov, 148, 149
Societatea literară — Bucureşti, 148, 151
Societatea teatrală aiudeană, 196
Societatea ungurească de teatru, 238
Soos, 197
Soterius, G., 95
Souvestre, E., 176, 239
Soveja, 222, 226
Spazier, J.K.G., 194
Speranţia, Th. D., 59
Stadler, E., 7, 13
Stahl, H. H., 60, 61, 114, 125
Stamate, Elena, 268
Stamati, Th., 170, 179
Stanislavski, K. S., 12
Stavrescu, Maria, 228
Stavrescu, Raluca, 228
Sterea, D., 170
Sterian, 213, 214, 302
Stieröchsel (Taurinus), 94
Stihi, D., 169, 170, 172
Stîrcea, N., 176
Stoica, S., 230, 274
Stoica, T., 242
Storhas, 163
Strabon, 24
Sturza, Al., 213, 215

Sturza, C., 169, 176
Sturza, Mihai Grigore, 166, 167, 215, 217, 218, 222, 225, 226, 276, 277
Suceava, 68, 73, 133, 134, 135, 226
Suedia, 64
Sulițeanu, Gh., 132
Sulzer, F. J., 49, 50, 52, 99, 100, 101, 109, 117, 183, 250, 252
Summer, 39
Szabo, 243
Szabo, T. A., 110
Szathmary, Carol Popp de, 51
Szegedin, 240
Szekely, I. E., 240
Szigligeti, 198, 240
Szöllösi, 243

Şaeş — Sighişoara, 84
Şaguna, Al., 199
Şăineanu, L., 117, 118
Şcoala ardeleană, 142, 182, 183, 235, 236, 243
Şcoala de la Sf. Sava, 147, 148, 149, 151, 152, 156, 161, 265, 266
Şimleul Ciucului, 186
Şincai, Gh., 97, 182, 188, 193, 297
Şoimaru, T., 10
Ştefan, Gh., 37
Ştefan cel Mare, 276, 277
Ştirbei, Barbu, 231
Şubin, 169
Şuţu, Alexandru, 145, 148, 234
Şuţu, M., 145
Şuţu, N., 218, 219

Tacitus, 50, 96
Talma, Fr.-J., 308, 309, 310, 314
Talpan, 167
Tarkova-Zaimova, V., 78
Tavani, G., 38
Tavernier, 161
Tămîian, Al., 188
Tătărași, 119
Teatrul de la Copou, 217, 219
Teatrul cel Mare, 217
Teatrul Național, 217, 222, 224, 229
Teatrul școlar, 183, *185—186*, 188
Teatrul de varietăți, 167, 168, 171, 275, 276
Teleki, A., 196
Teleki, S., 243
Teodorescu, G. Dem., 54, 113, 114, 120, 121, 123, 124
Teodorini, T., 217, 222, 224, 294, 322, 326, 327, 343
Teodoru, N., 214, 222, 302
Terențiu, 185, 196
Tetzel, 186
Teulescu, I., 274
Teutsch, F., 185
Teutsch, J., 96, 111
Thănăsescu, I., 234, 235
Tigvanul Mare, 199
Timişoara, 186, 188, 193, 194, 195, 239, 244, 332
Tirol, 64
Tîngoveanu, L., 156
Tîrgovişte, 285
Tîrgu-Jiu, 114, 125, 126
Tîrgu-Mureş, 186, 196, 198
Tîrnava-Mare, 85
Tocilescu, Gr., 30, 46, 53
Tomasoni, 177
Tomici, I., 112
Tomis, 27, 28, 30, 32, 36, 37
Tornea, Fl., 10
Tovstonogov, Gh., 15
Tracia, 39, 79
Trăileanu, I., 193
Trupa franceză de vodevil, 235
Trupa romînă de diletanți, 227, 228, 229
Tudor, A., 325
Tudora — Suceava, 75
Turcia, 98
Turcu, D., 200
Turda, 198

Țara Bîrsei, 200
Țara Hațegului, 201
Țarigrad, 98
Țichindeal, D., 193

Ucraina, 50, 63, 119
Uhle, 200
Uhlrich, Josephine, 201, 238
Ungaria, 64, 194, 195

Vaida, 188
Vaillant, 161
Valéry, 177, 216, 321
Vanț-Ștef, F., 24
Varady, A., 201
Varga, P., 193
Vasile Lupu, 90, 97, 98
Vasiliu, A., 274
Vasiliu, M., 10
Vasiljević, M. A., 50
Vasluĭ, 132
Vatra-Dornei, 133
Vatra-Pașcanului, 133
Văcărescu, I., 146, 147, 149, 150, 152, 158, 161, 162, 180, 237, 240, 242, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 274, 331, 335
Văcărescu, N., 149
Văcărești, (frații), 204, 264
Vecsler, 180
Végsei, 243
Vellescu, St., 152, 156, 157, 228, 284, 313, 317
Veniamin, Costache, 165
Verdeanu, N., 170
Vernescu, I., 274
Vester, S., 243

Viena, 95, 187, 193, 195, 243, 320
Vilar, J., 15
Villiers, A., 15, 324
Vilner, A., 223, 224
Vinţul de Jos, 189
Vîrnav, C., 169
Vladimirescu, Tudor, 145, 148, 149, 181, 200, 232
Vlahuţă, Al., 19
Vlădicescu, I., 235
Voinescu, I., 159
Voinescu, II, 161, 227, 232, 267, 268, 269, 270, 337
Voltaire, 146, 148, 152, 156, 158, 165, 166, 173, 186, 193, 229, 237, 259, 265, 267, 268, 272, 308, 312, 313, 330, 331, 337, 339
Vörösmartyi, M., 198
Vrabie, Gh., 54
Vrancea, 60
Vuia, R., 50
Vulcan, I., 191
Vulpescu, M., 79, 118

Wachmann, I. A., 154, 157, 161, 195, 202, 299, 322, 325
Walter, 156
Walters, H. B., 31
Weber, S. P., 195
Weisenthurm, Johanna Franul von, 200, 201
Wesselenyi, 197
Winterhalder, E., 156, 230, 247, 267, 268, 283, 284, 337
Wildhaber, R., 64
Wolf, J., 240, 244

Xenophon, 25

Zalmodegikos, 30
Zambelios, I., 146
Zamfirescu, G. M., 10
Zamfirescu, I., 10
Ziegler, Fr., 200
Ziegler, Th., 274
Zlatna, 198
Zsigmund, V., 201

SUMAR

Pag.

Cuvînt înainte 5
INTRODUCERE 7
1. Izvoare. Istoriografia teatrală (p. 7). 2. Obiectul de studiu (p. 10). 3. Metoda (p. 14). 4. Periodizarea istoriei teatrului în Romînia (p. 17). SIMION ALTERESCU (p. 1—20)

PARTEA I

ARTA TEATRALĂ ÎN ORÎNDUIRILE PRECAPITALISTE

Capitolul I. ELEMENTE DE ARTĂ TEATRALĂ ÎN RITURILE, CEREMONIILE ŞI SPECTACOLELE DIN EPOCA VECHE 23
1. Pantomime cu substrat magic în cultura triburilor tracice (p. 24). 2. Serbări şi cortegii dionisiace la elenii din cetăţile pontice (p. 26). 3. Reprezentaţii de teatru în oraşele greceşti din Scythia Minor (p. 29). 4. Mimusul în spectacolele de amfiteatru din epoca romană (p. 36). 5. Evoluţia formelor teatrale arhaice la sfîrşitul mileniului I e.n. (p. 39). OLGA FLEGONT (p. 23—40)

Capitolul al II-lea. FORME VECHI DE ARTĂ TEATRALĂ POPULARĂ ÎN EPOCA FEUDALĂ 41
1. Căluşul (p. 48). Involuţia imaginilor iniţiale (p. 50). 2. Turca sau brezaia (p. 53). Evoluţia imaginilor iniţiale (p. 57). 3. Unchiaşii (p. 60). Dezvoltarea variantelor din imaginea iniţială (p. 63). Faze în evoluţia eroului unchiaş (p. 64). 4. Alaiurile ţărăneşti de mascaradă (p. 67). Eroi şi scene inspirate din viaţa societăţii (p. 68). Dezvoltarea modului teatral de reflectare a realităţii (p. 75). Măscăriciul (p. 77). 5. Cucii (p. 78). Dezvoltarea jocului ca alai de mascaradă (p. 80). 6. Jocuri scenice maghiare şi germane (p. 82).
OLGA FLEGONT (p. 41—78, 82, 86—87), ROMULUS VULCĂNESCU (p. 78—82), KOCZIAN LÁSZLO (p. 82—84), HARALD KRASSER (p. 84—86)

Capitolul al III-lea. FORME DE SPECTACOL LA CURŢILE DOMNEŞTI ŞI BOIEREŞTI DIN EPOCA FEUDALĂ..... 89
1. «Jucători de curte» în Transilvania medievală (p. 92). 2. Spectacole de burg (p. 94). 3. Pehlivănia (p. 97). 4. Soitari, măscărici (p. 98).

Pag.

5. Teatru de umbre și păpuși (p. 100). 6. Saltimbanci (p. 102). ANCA COSTA-FORU (p. 89—92, 97—106), KOCZIAN LÁSZLO (p. 92—94), HARALD KRASSER (p. 94—97)

Capitolul al IV-lea. FORME DE TEATRU POPULAR LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA 107

1. Irozii (p. 108). Forme evoluate din secolul al XIX-lea. Afirmarea elementului laic (p. 112). O formă de irod în secolul al XX-lea (p. 114). 2. Jocul păpușilor (p. 116). Caracterul laic, protestatar al jocului păpușilor (p. 120). Modalitatea teatrală comică și satirică a jocului păpușilor. Desfășurarea spectacolului în secolul al XIX-lea (p. 121). 3. Nunta, o piesă a dramaturgiei folclorice moldovenești (p. 126). 4. Teatrul cu temă haiducească (p. 130). Desfășurarea spectacolului, text dramatic și acțiune scenică (p. 133).
LELIA NĂDEJDE (p. 107—109, 111—126, 130—137). HARALD KRASSER, KOCZIAN LÁSZLO (p. 109—111) V. ADĂSCĂLIȚEI (p. 126—130).

PARTEA A II-A

TEATRUL ÎN PERIOADA DESTRĂMĂRII FEUDALISMULUI ȘI A FORMĂRII RELAȚIILOR CAPITALISTE

Capitolul al V-lea. ÎNCEPUTURILE TEATRULUI CULT ÎN ȚĂRILE ROMÎNE 141

ȚARA ROMÎNEASCĂ (p. 145)

1. Teatrul înainte de Societatea filarmonică din București (p. 145). Teatrul grecesc (p. 145). Primele spectacole în limba romînă (p. 147). Societățile literare: Brașov (1821), București (1827) (p. 148). Teatrul școlar de la Sf. Sava (p. 151). 2. Teatrul și Societatea filarmonică (p. 154). Școala de muzică vocală, declamație și literatură; elevii ei (p. 155). Repertoriul Filarmonicii. Primele spectacole (p. 157). Teatrul și presa timpului. Despre necesitatea unei clădiri destinate teatrului (p. 159). 3. Teatrul după Societatea filarmonică (p. 160). Destrămarea societății (p. 160). Manifestări teatrale după desființarea Societății filarmonice (p. 162).

MOLDOVA (p. 164)

1. Teatrul pînă la înființarea Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași (p. 164). 2. Conservatorul filarmonic-dramatic (p. 169). 3. Teatrul după încetarea activității Conservatorului filarmonic-dramatic. Spectacolele lui Costache Caragiale (p. 177).

TRANSILVANIA (p. 181)

1. *Școala ardeleană* și legăturile ei cu mișcarea teatrală din Transilvania (p. 182). 2. Teatrul școlar, formă specifică de afirmare a începuturilor de teatru în Transilvania (p. 185). 3. Teatrul în școlile romîne: activitatea diletanților de la Blaj (p. 186). 4. G. Barițiu, animatorul trupei romîne din Brașov (p. 191). 5. Teatrul minorităților naționale din Transilvania. Începuturile teatrului profesional german și maghiar (p. 193). Teatrul german (p. 193). Teatrul maghiar (p. 196). 6. Legăturile teatrului romînesc cu cel maghiar și german (p. 198). Primele localuri de teatru (p. 199). Reprezentarea unor piese cu subiecte din viața poporului romîn, în limbile romînă, maghiară și germană (p. 200). 7. Legăturile teatrului romînesc din Transilvania cu mișcarea teatrală din Moldova și Țara Romînească (p. 202).
MIHAI FLOREA (p. 141—144, 164—181), ANA MARIA POPESCU și MIHAI FLOREA (p. 145—163), MIRCEA MANCAȘ (p. 181—193, 198—204), MIRCEA MANCAȘ, JANCSÓ ELEMÉR și HARALD KRASSER (p. 193—198)

Pag.

Capitolul al VI-lea. TEATRUL ROMÎNESC ȘI REVOLUȚIA DE LA 1848 205

MOLDOVA (p. 209)

1. Programul *Daciei literare* și avîntul teatrului național în anii 1840—1848 (p. 209). 2. Directoratul C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri (p. 210). 3. Importanța stagiunii 1845—1846. Repertoriul original (p. 216). 4. Matei Millo la conducerea teatrului și noua orientare artistică (p. 217). 5. Caracterul agitatoric al spectacolelor trupei romîne. Represiuni împotriva actorilor (p. 220). 6. Teatrul în sprijinul revoluției (p. 224).

ȚARA ROMÎNEASCĂ (p. 227)

1. « Trupa romînă de diletanți » a lui C. Caragiale (p. 227). 2. Reprezentarea noului repertoriu original (p. 230). 3. Actorii și animatorii teatrului național și revoluția de la 1848 (p. 232).

TRANSILVANIA (p. 235)

1. Influența ideilor pașoptiste asupra teatrului romînesc din Transilvania. Identitatea de obiective a teatrului din Transilvania, Moldova și Țara Romînească (p. 235). 2. Trupa de diletanți romîni din Brașov. Trupe maghiare și germane (p. 237). 3. Activitatea « Societăților cantatoare theatrale » în ajunul revoluției de la 1848 (p. 240). 4. Reprezentarea dramaturgiei naționale în Transilvania (p. 242). 5. Teatrul din Transilvania în timpul revoluției (p. 243).
SIMION ALTERESCU (p. 205—246)

Capitolul al VII-lea. REPERTORIUL TEATRAL ȘI ÎNCEPUTURILE DRAMATURGIEI ORIGINALE 247

1. Cele mai vechi texte originale cu caracter teatral (p. 248). 2. Traduceri și prelucrări din dramaturgia universală (p. 262). Traduceri și prelucrări la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea (p. 263). Perioada Societății filarmonice (p. 266). Traduceri și prelucrări după încetarea activității Societății filarmonice (p. 271). 3. Constituirea unui repertoriu original (p. 275). 4. *Dacia literară* și creația dramatică originală după 1840 (p. 285). 5. Costache Caragiale (p. 301).
ANCA COSTA-FORU (p. 247—262, 275—306), MIRCEA MANCAȘ (p. 262—275)

Capitolul al VIII-lea. ARTA SCENICĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA 307

1. Arta teatrală la data înființării Școlii filarmonice (p. 307). 2. C. Aristia și principiile de creație la Filarmonică (p. 311). 3. De la Conservatorul filarmonic-dramatic la ideile *Daciei literare* (p. 318). 4. C. Caragiale actor, regizor și profesor de declamație (p. 322).
LETIȚIA GÎȚĂ (p. 307—328)

Capitolul al IX-lea. IDEILE DESPRE TEATRU ȘI CRITICA DRAMATICĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA 329

1. Spiritul critic în teatrul din prima jumătate a secolului al XIX-lea (p. 329). 2. Rolul criticii dramatice în îndrumarea teatrului național (p. 331). 3. Critica dramatică despre rolul social-educativ al teatrului (p. 335). 4. Critica dramatică în sprijinul dezvoltării dramaturgiei naționale (p. 337). 5. Critica și orientarea creației actorilor (p. 340).
SIMION ALTERESCU (p. 329—344)

BIBLIOGRAFIE 345
LISTA ILUSTRAȚIILOR 358
INDICE 365

VERIFICAT 1977

Redactor responsabil: NEONILA PEATNIȚCHI
Tehnoredactor: ELENA NEGRU

Dat la cules 23.11. 1964. Bun de tipar 03.07.1965. Apărut 1965. Tiraj 12.000 ex. legate. Hîrtie velină ilustrații de 100 g/m² 540×840/8. Coli editoriale 43,14. Coli de tipar 47,50. Planșe tipar înalt 3. A 6256/1965. C.Z. pentru bibliotecile mari 792 (498) (09). C.Z. pentru bibliotecile mici 792 (R) (09).

Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă Nr. 133—135
București, R.S. România, comanda nr. 1382

E R A T Ă

Pag.	rîndul	în loc de:	se va citi:
132	2 de sus	clase.	clasă.
171	1 de jos	comisarul	comisul
219	5 de jos	gresturile	gesturile
243	nota 152	teatral-amicale	teatral-muzicale
259	nota 21	*Humzet*	*Huzmet*
337	14 de sus	progres	proces
341	nota 39	P. Poni,	I. Poni,
356	20 de sus	DORET,	DORAT,
367	col. II, r. 20 de jos	(Nicolaie), 217	217
371	col. I, r. 4 de jos	Linugman,	Liungman,

Istoria teatrului în România, vol. I